

INDICE

<i>Traduzione di Juán Gállego Serrano “EL CUADRO DENTRO DEL CUADRO”</i>	2
Commento della Traduzione.....	84
Riferimenti Bibliografici	99
Riferimenti Sitografici	101
 <i>Introduzione alla Tesi.....</i>	103
1. Diego Velázquez e <i>Las Meninas</i>.....	107
1.1 Il Contesto	107
1.2 L’Artista	109
1.3 <i>Las Meninas</i>	117
1.4 Interpretazioni.....	121
1.5 <i>Las Meninas</i> nello specchio del Siglo de Oro	132
1.6 Il significato di <i>Las Meninas</i>	138
 2. Jan Van Eyck e il <i>Ritratto dei coniugi Arnolfini</i>.....	148
2.1 Il Contesto	148
2.2 L’Artista	149
2.3 <i>Il Ritratto dei coniugi Arnolfini</i>	163
2.4 Jan Van Eyck’s <i>Arnolfini Portrait</i> di Erwin Panofsky.....	174
2.5 <i>The Arnolfini Betrothal</i> di Edwin Hall	189
2.6 La visione simbolica di Edwin Hall	204
 3. Hans Holbein il Giovane e gli <i>Ambasciatori Jean de Dinteville e Georges de Selve</i>.....	224
3.1 Il Contesto	224
3.2 L’Artista	226
3.3 <i>Gli Ambasciatori Jean de Dinteville e Georges de Selve</i>	243
3.4 Il macrocosmo holbeiniano	247
3.5 Dettagli e visione anamorfica	256
3.6 L’anamorfosi: un panorama diacronico.....	269
3.7 La gnomonica nella visione holbeiniana	280
3.8 Il segreto degli <i>Ambasciatori</i>	287
 Riferimenti Bibliografici.....	316
Riferimenti Sitografici.....	321
Appendice: Elenco delle	
Illustrazioni.....	325

Le origini del quadro

Nel 1967 fui invitato dal “Department of Romance Languages and Literatures” dell’Università di Harvard, a tenere una conferenza nell’Auditorium della Boylston Hall. Scelsi l’argomento: “Il quadro nel quadro nella pittura spagnola del Siglo de Oro”, argomento che mi aveva interessato non appena mi ci ero imbattuto, pur non avendo avuto l’opportunità di studiarlo a fondo, poiché al contempo preparavo la tesi di dottorato in storia dell’arte alla Sorbona di Parigi, sotto la guida del gran maestro della sociologia e della filosofia dell’arte, Pierre Francastel. La tesi sarebbe stata pubblicata nel 1968, con il titolo *Visions et Symboles dans la Peinture Espagnole du Siècle d’Or*¹. Nella tesi, come nella conferenza di Harvard, ho messo in rilievo gli aspetti simbolici della presenza sullo sfondo di una stanza raffigurata in un quadro, di un altro quadro che, spesso, è la chiave per capire la scena principale; mi riferivo, come mostrano i titoli anche all’arte spagnola. Ho proceduto allo stesso modo nel preparare una nuova conferenza sull’argomento per la École P. des Hautes Études di Parigi e su richiesta di Francastel, che, all’epoca, aiutavo come Assistente alla ricerca. Non tenni la conferenza poiché proprio in quella data ebbe inizio il “Maggio del ‘68”². Questo è l’embrione del libro, che, dopo alcuni anni di riflessione, torna al medesimo soggetto, ampliandolo sia dal punto di vista geografico che dal punto di vista della pittura. Non tratta esclusivamente di arte ispanica (anche se l’arte spagnola, così intrisa di concettismo durante il XVII secolo, è tra quelle che utilizzano con maggiore eleganza il sistema del quadro dipinto in un quadro), né della mera interpretazione del quadro “*contenuto*” come chiave del quadro “*contenente*”, bensì, di tutta una serie di riflessioni

¹ Edizione spagnola, Madrid, 1972.

² Fu pubblicata, dopo la morte del maestro, nel “Colloque Pierre Francastel”, di Parigi, e riprodotta nel *Collóque/ Artes*, nr. 17 (Lisbona, 1974), e nel libro *Francastel et après* (Denoël-Gonthier, Parigi, 1976).

sul senso dell'opera, in relazione allo spazio che la circonda e a ciò che finge di contenere al suo interno. In fondo, la questione importante è l'esistenza del quadro considerato in se stesso.

Cos'è il *quadro*? E quando appare? Il concetto di quadro non è più *originale* dell'idea del rilievo o del busto in scultura: si tratta, ed è questo il punto più interessante, d'invenzioni umane che niente, o quasi niente, hanno a che vedere con la Natura e la sua riproduzione. La parola castigliana "*cuadro*", definita malamente da Casares come "dipinto su tela, tavola, etc." (inserire eccetera in una definizione è come lasciare entrare il diavolo) induce a pensare immediatamente al significato di "quadrato" e "cornice", come dire, alla linea che separa la porzione dipinta, conferendogli un perimetro regolare e rettilineo. Il senso più recondito della parola contiene, in modo esplicito o tacito, l'idea di quadrilatero: quadro di legumi in un orto, formazione di fanti, quadro di distribuzione di una centrale elettrica. Il riferimento della parola "*cuadro*" a attività teatrali (quadri vivi, quadro di un'opera drammatica...), è conseguente al suo senso pittorico, ma sempre con l'idea di uno spazio separato dal resto: da uno sfondo, da una boccascena, da scene mobili o quel che si voglia. In italiano "quadro" e "quadreria" sono parole che corrispondono al concetto castigliano. In francese, "*cadre*", si riferisce in modo tangibile al supporto di legno, al metallo o a qualche altro materiale che separa e circonda il quadro, cioè, il "*tableau*", – parola che può avere, per Littré, il significato di "*cadre de menuiserie*", ma deriva chiaramente da "*table*", cioè, *tabula picta*, una tavola di legno, per esteso, quadrato di tela –. In inglese, si utilizzano parole meno precise, applicabili in egual modo sia alla pittura contenuta dentro un riquadro, sia a quella che si estende su un muro senza altri limiti che la dimensione e la forma. "Picture", "Painting"... La verità è che per la pittura su tela si può utilizzare la parola "canvas" (che corrisponde a canovaccio o "canevas", in francese), e per quella su legno "panel". La lingua inglese, però, non fa la medesima cosa

per “cuadro”, “tableau” o quadro, che abbiamo appena visto in spagnolo, francese e italiano. “Frame”, è la cornice quadrata, come dire, il concetto esiste, sebbene non vi sia una parola specifica che lo definisce. In tedesco, “gemälde” indica anch’esso quadro e pittura e pare derivi dal prefisso desueto “malen”, dipingere, o “maler”, pittore.

In castigliano, la definizione di “cuadro” data alla pittura, appare alla fine del XVI secolo. Nel *Comentarios de la pintura*, redatto verso il 1560, Felipe de Guevara usa “tabla” e “lienzo”; nel 1602, il padre, Sigüenza, totalmente moderno, utilizza già la parola “cuadro”, senza rinunciare alle precedenti. Possiamo pensare che l’origine di quella espressione si debba all’apogeo della pittura di *cuadros*, come dire, non più di polittici, bensì di opere su tavola o tela, incorniciate, destinate ai particolari. Questo non significa, assolutamente, che il concetto di isolare la superficie dipinta dal resto del muro, per mezzo di un riquadro, appartenga alla nostra epoca. In realtà, compare già prima nella Storia. È chiaro che la nascita del concetto non è frutto del bisogno ma del talento. L’arte dell’Estremo Oriente non ha la nostra stessa idea di cornice, come non ce l’ha della composizione e della prospettiva. Tuttavia sarebbe inesatto affermare che essa non esiste in Giappone; non esiste come nel modello europeo, però un aspetto di questo modello c’è (di pittura, nei quadri detti “kakemonos”) che richiama quel medesimo modo di separare il quadro dalla cornice. Ma raffinatissimi, i giapponesi, a volte eliminano la cornice poiché sanno che le linee ineccepibili del pannello o del paravento, il loro profilo esatto, distinguendosi nella luce e nell’ombra, davanti la parete e il vuoto, costituiscono già di per sé una cornice.

Nei dipinti rupestri del Paleolitico superiore (dal 50.000 all’8.000 a.C.) non esiste il concetto di quadro. Non è questa l’occasione migliore per chiederci se sia esistita, in un tempo remoto, la definizione di *arte*, così artificiosa come quella di quadro. I pittori anonimi di Puente Viesgo o

Altamira, di Cabrerets o Lascaux scelgono, indubbiamente, la parte di parete rocciosa che gli sembra che abbia in sé le migliori condizioni di levigatezza, asciuttezza, accessibilità (o il contrario) e persino, se vogliamo, di isolamento. Lascaux ci offre qualcosa di eccezionale: “un’opera”. Una “scena” o come diranno molto tempo dopo i trattatisti, una “storia”. Si tratta della cosiddetta “scena del pozzo” con l’uomo sdraiato in posizione obliqua tra il rinoceronte, il bisonte e l’asta che termina a forma di uccello, che appartiene a un contesto ideale e non come avviene solitamente nel Quaternario, esseri isolati e sovrapposti. Se le ipotesi di padre H. Breuil, F. Windels, A.H. Boodrik e di H. Kirchner sono fondate (vd. G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l’art*, tr. Di Eveline Busetto, *Lascaux. La nascita dell’arte*, a cura di Susanna Mati, Mimesis, Milano 2007), si tratta in alcuni casi di una “scena” con svariati personaggi. C’è dunque il concetto di spazio in cui le figure prendono vita. Questa definizione di spazio figurativo, forse esistente già in altre pitture della medesima grotta con fregi, gruppi di cervi, cavalli e in un’incisione su osso di Laugerie-Basse, dove sembra di vedere un uomo sulle tracce di un bisonte, si afferma nelle pitture rupestri del Levante spagnolo. Quasi certamente posteriori, in cui, come scrive Herbert Kuhn (*El arte rupestre en Europa*, Barcellona, 1957, pag. 71) “la scena è rappresentata e realizzata come componente principale”. Vi sono scene di caccia (per esempio, in Valltorta), di guerra (Morella la Vella), di riti (Cogul) e di operosità: troviamo la meravigliosa *Raccolta del miele* della “Grotta del ragno” a Bicorp (Valencia), nella quale il pittore si è avvalso di una cavità naturale per realizzare il nido di api dove l’apicoltore cerca il favo circondato dalle allarmate operaie. Volano o sono immobili nella parete rocciosa? Sembra più probabile la prima ipotesi. In questo caso, lo scenario indefinito è lo spazio e potrebbe esserlo anche nelle altre scene. Vi sono opere dello stesso tipo ad altre latitudini, lontane dal Levante, come l’India o la Libia. L’invenzione in questo contesto in cui i personaggi si muovono e sono uniti irrealmente tra loro, è una delle pietre miliari nella storia della pittura, forse

la più importante. Da questo momento (probabilmente dal Mesolitico) la pittura sembra già obbligata ad atmosfere illusionistiche, a raffigurare tre dimensioni su una superficie di due, per quanto non piaccia a certi artisti contemporanei che avrebbero dovuto chiamarsi “Premesolitici”, come Millais, Rossetti e Hunt che scelsero di chiamarsi Preraffaelliti.

Tuttavia in queste pitture (giudicate sovente con ingenuità, ma anche “moderne” nell’aspetto dinamico) l’artista mesolitico non ha sentito la necessità di separare lo spazio raffigurato dal resto della parete e persino dal mondo. Non ha inventato la cornice che nell’arte rupestre compare molto tardi. Non conosco scena anteriore a quella del dolmen di Bredarör a Kivik (Scania, Svezia), in cui le realizzazioni figurative o “astratte” (sa Dio come uso con reticenza queste parole quasi simili), appaiono circondate da uno schema lineare. La data di quei “quadri” è discutibile: per Montelius, sono del primo periodo dell’Età del Bronzo, mentre per Sprockhoff, del quinto (cfr. Kuhn, pag. 318). Ecco che quelle cornici monumentali comparvero, in quella che oggi chiamiamo Europa, tra il 1600 e 1750. Un’epoca molto recente per gli archeologi.

La verità è che non ebbe origine tutto in Europa, neanche nella nostra epoca e nemmeno in quelle rocce che stiamo esaminando. Sebbene questo saggio tratti della pittura europea del nostro ciclo cristiano, non mi sembra logico tralasciare altre culture ed altre espressioni artistiche, dato che la consueta suddivisione in pittura e scultura è tanto arbitraria, quanto astratta e figurativa è quella a cui mi sono appena riferito. E che dire delle cosiddette “arti minori”? Proprio in quel campo troviamo autentici quadri, centinaia e persino migliaia di anni prima del dolmen di Kivik. Tuttavia il primo che cito per antichità e bellezza non è un quadro ma un cerchio, cioè, un “tondo” nella lingua italiana del Rinascimento. Si tratta di un piatto della cultura Samarra, periodo Hassuna, di ca. 5.000 anni anteriore alla nostra Era (Baghdad, Museo dell’Iraq), raffigurante quattro antilopi che sembrano girare intorno al centro,

grazie alla sensazione di ritmo progressivo che creano i corpi con le lunghe corna. Lo spazio è estremamente curato, distinto dal nostro e questo vale anche per le pitture mesolitiche, sebbene questa visione su piano venne utilizzata per poco tempo, fino al termine dell'età di mezzo, specialmente dai cartografi. Lo spazio pare imprescindibilmente isolato da tutto il resto poichè la materia, la ceramica, termina nella forma rotonda. Il decoratore però ebbe l'accortezza di separarla ancora di più con una magnifica cornice zebraata.

Nel contesto della ceramica ornamentale, l'organizzazione della superficie del vaso di terracotta in fasce e riquadri, è comune alle più antiche culture mesopotamiche. Il piatto o vassoio della cultura Bakun-Kaftari del British Museum (ca. 4.000 a.C.), ci offre una composizione sulla parte più esterna degna di Matisse. Per riempire la superficie curva, il pittore ha creato, in una tonalità più chiara, un riquadro nel quale risalta più scura una figura umana. Opera di grande precisione in soli due toni, chiaro e scuro, come un giornale ritagliato ma con un'un'enorme suggestione spaziale.

Se ci addentriamo ancora un po' nei corridoi incerti dell'epoca remota, c'imbattiamo in alcuni rilievi che, a nostro avviso, per la tematica del "quadro", possono considerarsi uguali alle pitture. Si tratta del cosiddetto *Monument Blau*, due pietre che appartengono alla cultura presumerica del terzo quarto del IV Millennio. Due frammenti di ardesia (British Museum di Londra) in cui coesistono due spazi, più precisamente, due mondi concettuali: quello dei personaggi (figure in rilievo) rappresentati in aree ben definite, delimitati da strisce e quello dei geroglifici, che compaiono in altri settori, anch'essi definiti in modo nitido. Diremo grossolanamente che i personaggi di spessore sono esseri "reali", mentre gli animali e gli strumenti sono "ideogrammi"; anche se il sistema di "fasce" verticali utilizzato dall'artigiano li separa uno dall'altro, troviamo comunque l'idea remota di collocare il quadro nel quadro, cioè, dell'opera che dentro il proprio spazio ammette distintamente lo spazio di un'altra opera.

La coesistenza del rilievo o della pittura figurativa e il “cartouche” geroglifico o semplicemente epigrafico è costante nelle culture più erudite della Mesopotamia e dell’Egitto. La celebre “Stele degli avvoltoi” della I dinastia di Ur (ca. 2560 a.C., Louvre) ci narra la vittoria di Eannatum, governatore di Lagash, sui propri nemici, compresi i re di Umma e Kish, grazie alla protezione del dio Ningirsu e simultaneamente per mezzo dei personaggi in rilievo e delle iscrizioni cuneiformi che riempiono lo sfondo, lasciato libero dalle fasce delle scene successive dei diversi registri e persino dai diversi livelli che li separano. L’idea degli spazi sovrapposti, cioè le fasce orizzontali che apparvero nelle più antiche ceramiche del V Millennio, è di grande efficacia per le forme cilindriche e coniche del terzo trimestre del VI Millennio (come la superba coppa di alabastro del santuario Eanna di Uruk, Baghdad, Museo dell’Iraq). Vi sono poi gli anelli che si susseguono nell’infinita restrizione del bracciale e che permettono una soddisfacente rappresentazione spaziale. Come lo spazio che conosciamo per esperienza sensoriale, allo stesso tempo, finito e infinito. Potremmo pensare che l’invenzione del cilindro nell’arte figurativa, sfruttata con varianti nelle colonne commemorative romane, da un singolo registro a fascia ascendente e su cui ritorna in modo sconsiderato la curiosità manierista, con gli specchi cilindrici sulle cui pareti si riflette il disco delle anamorfosi, sia di natura trascendente, come quella del quadro che stiamo trattando. L’utilizzo del cilindro inciso nella stampa a rilievo, praticamente all’infinito, come si fa con i timbri o i rulli inchiostatori è un’altra delle conquiste più grandi del genio umano, la prima grande realizzazione di un’arte tecnica o meccanicista. In questi cilindri coesiste, per lo più, il linguaggio plastico dei personaggi a sbalzo e quello ideografico delle iscrizioni. Ma tutto ciò ci condurrebbe molto lontani da quello che vuole essere il nostro saggio.

Alcune stele del III Millennio presentano solitamente sia un bordo che una cornice, separate da piani o fasce orizzontali, a tutto tondo. Un

“autentico” quadro è quello che apprezziamo nella stele del governatore Urnanshe di Lagash (proveniente dal Tell Loh, ca. 2630 a.C., Louvre), in cui le scritte completano non solo gli sfondi ma anche l’abbigliamento dei personaggi raffigurati in secondo piano, dei quali identificano le personalità. Le fasce, alquanto duttili, nei quali si divide la scena, permettono la ripartizione in due episodi consecutivi: quello nel quale il sovrano porta un cesto pieno di terra sulla testa mentre va a costruire il tempio e quello nel quale compare sul trono, con la coppa delle libagioni rituali. La divisione spaziale e temporale, in questo piccolo capolavoro di quaranta centimetri quadrati, rasenta la perfezione. Tuttavia in campo pittorico non bisogna dimenticare la cassapanca a mosaico decorata con lapislazzuli, conchiglie e calcare rosso, conosciuta col nome di “Stendardo di Ur”, uno dei gioielli più eccelsi del British Museum (ca. 2685 a.C.). I mosaici che decorano entrambe le facce del pannello ligneo sono composti da tre fregi o piani, grazie alle accurate divisioni in fasce a losanghe e rombi. Notiamo le processioni, gli animali sacrificali e i lauti banchetti; lo “Stendardo” ricorda un’altra opera piena di vita, che è il fregio del Partenone di Atene ma rappresentato sotto forma di quadro. Proprio nella tomba reale del cimitero di Ur dove si è scoperta la cassapanca, sono stati trovati altri oggetti, come la lira o l’arpa della regina Puabi (British Museum), che mostra nella parte frontale una serie di fasce o metope sovrapposte, lo stesso tipo di mosaico dello “Stendardo” ma con un “Imdugud” (uccello dalla testa di leone), che afferra due gazzelle. Due bovidi scalpitanti, un uomo-toro che sottomette dei leopardi e un leone che divora un bue; innumerevoli argomenti di provenienza occidentale presentati come “autentici” quadri di una “realtà” in secondo piano, unita alla “realtà” del primo piano, cioè la testa barbata del toro e il volume a tutto tondo del bue. L’autentico “quadro” che lascia sbigottito il visitatore del British Museum per il suo aspetto stereotipato, è la lastra di rame in altorilievo, dello stesso periodo, originaria di Tell Ubaid, che ci presenta un “Imdugud” con le ali aperte tra due cervi perfettamente simmetrici e con una

“cornice” quadrata come quella delle stele, con la testa dell’animale che sporge dalla stessa e sovrasta le corna dei cervidi. L’idea di eliminare, dal punto di vista spaziale, la cornice che è stata creata, ritrova in questa lastra che probabilmente decorava la facciata di un tempio, la sua perfetta espressione e, come vedremo più avanti, avrà notevoli ripercussioni sull’arte barocca europea e nell’arte pittorica del nostro tempo. L’artista gioca oramai con l’idea dell’immutabile, la cornice che si adatta all’architettura, il mutevole e non ci sorprenderebbe veder balzare fuori dalla nicchia in cui si trovano e svanire nel nulla, gli animali che emergono dal riquadro.

In campo pittorico sarebbe ingiusto non rammentare la novità che rappresenta la ceramica cosiddetta “scarlatta” di Ur, della fine del IV Millennio, antecedente la nostra Era e che risale alla fine della dinastia “Ur dei Caldei”, con le facce verticali dei recipienti dipinte di rosso e che rappresentano alcune di esse a mo’ di finestra o di cornici, enfatizzate di nero e marrone scuro. Vi sono scene di persone (una figura che pettina un’altra, a quanto pare), animali o semplicemente belve isolate (Baghdad, Museo dell’Iraq). Per il tipico visitatore di mostre e musei del nostro tempo, quei recipienti di ceramica vanno a evocare necessariamente una parete su cui sono collocati diversi quadri. Noteremo che questa diversificazione tra uno spazio dallo sfondo uniforme e uno spazio figurativo differenziato e incorniciato è la “causa prima” di ogni “quadro nel quadro”.

Tuttavia non dobbiamo omettere anche, pur con il timore di insistere troppo sulle culture mesopotamiche, indefinite, almeno per me, la pittura murale trovata nel palazzo di Zimrilim di Mari, vicino all’entrata del tempio, dipinta sull’intonaco d’argilla della parete in bianco, giallo, ocra rosso, verde, azzurro e nero, della fine del XX secolo o principio del XIX a.C. Si tratta di un’opera a due fasce incorniciate: quella superiore rappresenta l’investitura reale di Zimrilim, da parte della dea Ishtar, che gli porge l’anello e lo scettro; la fascia inferiore mostra due donne o dee con ampole dalle quali zampilla acqua corrente. Questi riquadri sono circondati da un altro registro che fa da

struttura, nel quale la pittura parietale si sviluppa simmetricamente con ai lati due alberi, uno di fiori, dove si posano gli uccelli e una palma dattilifera. Tra l'uno e l'altra vi sono tre fasce con animali: un toro in quello inferiore e geni e grifoni con testa umana nei superiori. Tutto questo in uno scenario lattiginoso che evoca il cielo e che dà a quella "cornice", incorniciata a sua volta da due fasce scure, maggiore incisività rispetto alle scene centrali. Questa pittura murale dipinta su uno strato di terra rossa col bianco, verde, azzurro, giallo, ocra rosso e nero, è l'esempio lampante del "quadro nel quadro" del II Millennio, con due spazi differenti ma sempre uno nell'altro; la più stupefacente delle scene che decorano il palazzo e questo è ciò che ci interessa più di ogni altra cosa. Somiglia già in maniera meravigliosa al mondo "contemporaneo". Lo sfondo tendente al bianco, sul quale si stagliano i tronchi e i rami degli alberi, con un uccello che va a posarsi sopra di essi e alcune palme dattilifere, cresciute in modo caotico, è quasi perfettamente somigliante al cielo. La figura orante, come anche il riquadro decorato a spirale, invece, rafforzano il senso di paesaggio. Si tratta di un vero "quadro" che ci offre un campo figurativo molto realistico, con un giardino separato completamente dal muro del palazzo.

La coesistenza di due linguaggi nello stesso campo figurativo si evidenzia con grande raffinatezza negli oggetti, come la piccola lapide votiva di steatite di Issim, III dinastia di Ur (ca. 2200, Louvre), esempio tardo ma di rara bellezza, con la figura femminile, forse Ninsun madre di Gilgamesh, elegantemente vestita, seduta di profilo e su uno sfondo incorniciato con dovizia, nel quale risalta a mo' di "quadro nel quadro", un'iscrizione anch'essa in cornice. Ci troviamo quasi nell'universo plastico del *Ritratto della madre* di Whistler, nello stesso museo ma quattromila anni dopo; oppure nel non meno eccellente "peso di Shulgi", sovrano di Ur. Del solito periodo un anatroccolo di ossidiana, con la testa sostenuta dal corpo, su cui campeggia, ben evidenziata, l'iscrizione *Baghdad, Museo dell'Iraq*. Altro esempio di giustapposizione, questa volta figurativa, lo troviamo nelle,

oramai alquanto posteriori, porte bronzee di Imgur-Enlil (Balawat), che rappresentano le eroiche guerre di Salmanassar III di Assiria (858-824 a.C. British Museum). Si tratta di numerosi fregi o fasce sovrapposte, dodici in totale, che ricoprono i battenti della porta e si curvano a mo' di cilindri nei cardini. In qualche occasione appaiono architetture e persino piante di fortezze e città, in una "prospettiva cavaliere", diversa da quella impiegata con le altre figure del fregio.

Gli ultimi casi presi in considerazione ci portano in Egitto, dove la connivenza nella medesima opera plastica di due linguaggi, figurativo e ideografico (fonetico), è costante nei rilievi dipinti come nei dipinti delle mappe. Le tombe tebane appaiono decorate con toni chiari, con scene ripartite su varie fasce sovrapposte su cui si staglia a volte la figura del defunto, del sovrano o di qualche divinità di maggior rilevanza. Nella tomba di Nakht (nr. 52, ca. 1420 a.C.), le pareti sono completamente ricoperte da pitture così come il soffitto, in un "horror vacui" che per niente si accorda con la nitidezza. A questo proposito, la realizzazione a fasce e riquadri è stata comparata con i geroglifici, quasi fosse una specie di scrittura monumentale. Il fatto incredibile, come segnalato da Arpag Mekhitarian (*La pittura egipcia*, Ginevra, 1954, pag. 22), è che grazie al senso decorativo e al gusto, alla semplicità nella composizione, lo scriba egiziano è riuscito a conservare per millenni la scrittura geroglifica, con una grazia ornamentale, che compete con le pitture murali trattate. La parete principale della tomba, quella a meridione, raffigura la facciata della mastaba con il pilone in cui l'architettura, la parte epigrafica e quella figurativa-simbolica (gli occhi dipinti sopra l'ingresso), coesistono in armonia. Nel registro inferiore si raccolgono le offerte; nei ripiani laterali continuano ad essere presenti iscrizioni intercalate con grande grazia. Possiamo affermare che il decoratore della sepoltura di Nakht utilizza simultaneamente vari spazi figurativi, varie "realtà", la cui connivenza è assolutamente possibile. La riflessione ben si attaglia a tutte le opere egizie di epoca diversa. Le offerte sparse nelle fasce

separate sembrano in alcune occasioni, autentici “Bodegón”, come nella tomba tebana di Menna (tomba nr. 69, stessa epoca della precedente). Sono rari i casi in cui il “cartouche” geroglifico raggiunge l’importanza e la bellezza della tomba di Nefertari, nella valle delle Regine (ca. 1298-35 a.C.), dove la bella sposa di Ramses II, sovrana dell’Egitto e del mondo (secondo le iscrizioni), avanza verso l’Eternità, fermandosi a giocare a scacchi in uno spazio giallo costellato di geroglifici figurativi, autentici quadri dentro il quadro, incorniciati dalla scena con sfondi di colori differenti, per mettere ben in evidenza la regina.

Ritengo, a questo punto, che l’argomento trattato sia sufficiente come proemio a un saggio di storia dell’arte più vicino alla nostra epoca. Abbiamo assistito al momento in cui il supporto si frammenta, lo spazio figurativo si definisce e si separa dall’universo infinito. Ora dobbiamo volgere nuovamente lo sguardo alla cultura del Mediterraneo, che in fin dei conti, è la nostra; la civiltà greco-cristiana di cui vogliono sbarazzarsi i più anticonformisti del nostro tempo.

La sovranità del quadro-oggetto

È quasi impossibile vedere qualcosa oltre il muro che l’educazione, le consuetudini e l’epoca ci hanno costruito intorno. Per esempio, anche se ai nostri giorni alcuni artisti famosi (Hamada, Picasso, Miró, Dufy, Nogués, Canto de Maya, Llorens-Artigas, Cumella...) hanno elevato la ceramica a prezzi e gallerie precedentemente riservate alla pittura o alla scultura, non possiamo fare a meno di pensare, a parità di valore, che un quadro valga più di un coccio. Si tratta, forse, della cattiva abitudine d’altri tempi, secondo la quale, una delle condizioni da esigere alla bellezza era l’inutilità; un vaso, per prestigioso che sia, darà sempre l’idea di servire da contenitore. Allo stesso modo, nel XVII secolo, non erano valorizzate le doti di colui che era

capace di lavorare con le proprie mani. Potremmo affermare che la trascendente tranquillità di un quadro o di una statua, il sentirsi inutili per qualsiasi cosa che non sia il piacere e la cultura di chi li contempi, siano garanzia della loro dignità. I difensori della nobiltà della pittura, a cominciare da Leonardo da Vinci, ne hanno sottolineato l'aspetto spirituale, quanto sia secondaria nell'attività manuale governata dall'intelletto, come guida per la mano del poeta. Considerati i fatti, potremmo anche pensare che la nobiltà della pittura risieda esclusivamente nel soddisfacimento spirituale e nient'altro.

Dalle riflessioni precedenti, ci viene da pensare che la pittura greca sia andata persa del tutto. Tuttavia ci rimangono i decoratori di vasi. Nell'introduzione abbiamo già visto come, dal IV Millennio a.C., un piatto col bordo decorato, che fa da cornice, sia molto più simile a quello che oggi chiamiamo "quadro" rispetto a una pittura murale. Molti antiquari e persino ambulanti di souvenir vendono pseudo-piatti che sembrano quadri, privati della facoltà di servire su una tavola e forati per essere attaccati a una parete. In Grecia, il piatto o l'anfora, in tutte le forme e grandezze, hanno decorazioni così minuziose che fanno di esse veri esempi di ciò che chiamiamo Arte, con la "A" maiuscola. Dal II Millennio i recipienti fanno da supporto a un'eccellente pittura, con temi marini che rendono l'arte cretese viva e frizzante, come l'estate, diremmo oggi. I palazzi sono dipinti a fresco, i profili vivi, attraenti, di donne e adolescenti leggiadre, ci parlano della gioia di vivere ma anche della morte. Il sarcofago di Agía Triáda (del XIV secolo a.C., Museo Archeologico di Iraklion) è incorniciato da fregi con raffinate volute verdi-azzurre e venature pelagiche. I due lati più lunghi mostrano scene di processioni e offerte. Andiamo a occuparci della parte meglio conservata con il fragile alabastro che fa da sostegno. Si tratta di due processioni o cerimonie parallele, una procede verso destra, con tre uomini di pelle nera che portano tra le braccia due animali maculati e una barca; un'altra a sinistra, con un suonatore di lira che precede due donne che portano vasi. La lira e il diadema della donna che

precede il musicista, portando due secchi appesi a un bastone appoggiato sulla spalla, fuoriescono dalla cornice del “quadro”. Lo stesso vale per uno dei due uccelli che si posano sulle alabarde e che delimitano la soglia del luogo santo, dove si trova il vaso sacro che raccoglie il liquido portato dalle offerenti. Vi è la volontà di mostrare, al tempo stesso, la presenza di uno spazio nell’altro e un’intenzione di annullarlo, di dimostrare che è stato tutto un miraggio. C’è un particolare non meno interessante: l’alabarda sulla destra è più alta di quella di sinistra, per creare un’illusione spaziale che serve a rendere evidenti le mani della prima giovane mentre svuota la propria giara. Come dire, il pittore è riuscito ad aprire una breccia e rompendo la linea della cornice nella parte alta, dove vi sono gli oggetti o i personaggi dipinti, è riuscito a dare a questi maggior autenticità della cornice stessa. In maniera molto astuta ricollega le due cerimonie le cui scene si danno le spalle, facendo sì che il terzo uomo di colore, tenga in braccio un torellino che nell’atto del balzo sovrappone le proprie zampe posteriori alla figura del musicante; allo stesso tempo, però, le separa, cambiando il colore dello sfondo che produce nel settore dei tre uomini un’atmosfera d’intimità, aumentando il dinamismo. Il primo esce già dalla scena in ombra con la barca e si trova davanti una scalinata che pare un altare. Di fronte a lui c’è un idolo o una statua senza braccia: un defunto o un dio. Si tratta di una statua? In questo caso particolare non abbiamo un “quadro nel quadro”, piuttosto, ciò che chiamiamo “opera d’arte”, all’interno di un’altra “opera d’arte”.

Nell’antica Grecia i vasi ateniesi di stile “geometrico” serbano una zona perfettamente delimitata in un rettangolo per la scena figurativa, per esempio, i lamenti e il pianto per il defunto, facendo di quel settore qualcosa di concettualmente distinto dalla decorazione a fasce, sia geometrica, sia, come il collo del vaso, zoomorfa (fregi di volatili o di cervidi). Quando contempliamo quel magnifico vaso funerario del Museo di Atene, crediamo di vedere appeso a una parete, un quadro del IX secolo, anzi, rinvenuto come da una tomba, il momento della sepoltura. Nelle ceramiche di epoca

posteriore (per esempio, ad Argo, VII secolo), le scene sono rappresentate su fasce rettangolari come fossero autentici quadri. Lo stesso succede ad Atene con i vasi dallo sfondo rosso e con le figure di colore nero, del solito periodo; le anse servono in molti casi per spezzare la continuità del registro cilindrico, per separarlo in due scene distinte e somiglianti in tutto alle metope (dipinte o scolpite), dei templi, altri autentici “quadri” sospesi alla cimasa. Il “quadro” in tal modo concepito, appare analogamente sugli altari portatili, come quelli del Museo di Corinto (VI secolo).

Fatto sta che ad Atene, nel VI secolo a.C., c’imbattiamo già in veri “quadri”, nell’odierna accezione di pitture incorniciate e mobili, da appendere ad una parete. Si tratta di placche votive di creta, forate per farvi passare la corda con la quale appenderle. In generale, sono di piccole dimensioni e dipinte dai decoratori di vasellame. Capolavoro è quella rinvenuta all’Acropoli (*in situ*) di 65 centimetri quadrati, che secondo Martin Robertson potrebbe essere opera di Eutimide, figlio di Polia (vd. Robertson, *La pittura greca*, Ginevra, 1959, pagg. 94-95). La doppia striscia nera che circonda la lastra incornicia in modo sublime il guerriero che, con lo scudo adornato (a quanto pare) con un’immagine di Satiro o del Minotauro, è l’antesignano del quadro nel quadro. Secondo Eutimide, supponendo che questo sia il pittore, si coglie con chiarezza la differenza tra lo spazio figurativo “reale”, incorniciato, del “quadro” del guerriero, e lo spazio figurativo “fittizio”, del “tondo” dello scudo, attorniato da segni circolari. A sua volta, quei due spazi contenuti uno nell’altro, sono dominati dallo spazio del mondo in cui vive l’artista.

Ancora una volta la raffinata mentalità del popolo greco ci sorprende, con i piatti che presentano autentici “quadri rotondi” o “tondi”, incorniciati da eleganti meandri. L’abilità nell’immaginare le scene con i personaggi che si alternano nei toni positivo-negativo (*silhouettes* nere su sfondo chiaro e rosso, rosse su sfondo nero...), a seconda della moda e dei luoghi, giunge a

finezze che hanno fatto sognare Ingres e Picasso, grazie alle coppe e ai “lekiti” attici del V secolo, figure disegnate con infinita grazia e tinte con altrettanta raffinatezza e agli scudi, oggetti figurativi di per sé, che hanno creato numerosi modelli nella storia dell’arte, sovrapponendo due mondi concettuali. Sui blasoni sembrano dipinti gli stemmi del guerriero (come il soldato), probabile opera del cosiddetto Pittore di Achille, che con l’elmo, la lancia e lo scudo si congeda dalla donna seduta in casa, cioè dallo spazio cosiddetto gineceo, incorniciato (come indica Robertson) per mezzo degli oggetti che si trovano sopra la sua testa (un velo, un’anfora e uno specchio). Notiamo la comparsa precoce dello specchio in un quadro! Sullo scudo del soldato è dipinto un grande occhio, che richiama lo stile dell’occhio dei due personaggi. Quindi, assistiamo nel III-IV secolo, età di Pericle, a un utilizzo molto flessibile dello spazio mentale figurativo: la parte bianca sferica del vaso si trasforma nella parete della camera da letto della donna. Su quella parete compaiono i personaggi e vi sono appesi gli oggetti, in uno spazio, quindi, che si trova al di fuori di lei. Lo scudo ci trasmette un elemento figurativo “fittizio” rispetto al soldato che lo imbraccia che è “reale”. I pittori del XVII secolo non andranno molto lontani rispetto a quelli che li hanno preceduti ventuno secoli prima. Nell’Italia meridionale del IV secolo, che faceva parte della Magna Grecia, era in voga la rappresentazione di scene teatrali sui vasi. Il tema teatrale era già apparso prima, sporadicamente. Si tratta di un altro tema fondamentale nella dinamica del quadro nel quadro, poiché lo spazio teatrale non è quello quotidiano. In un cratere di Paestum (British Museum), vediamo una scena comica attribuita al pittore Assteas, della metà del IV secolo. Un amante (forse Giove) seguito dal servo che tiene una fiaccola e un cesto, raggiunge la finestra della sua bella grazie a una scala. Questa giovinetta si affaccia dal quadro come se il quadro stesso fosse un autentico “quadro nel quadro”, appeso alla parete nera di casa.

Ma credo sia giunto il momento di affrontare la dibattuta problematica della genesi del quadro, oggetto indipendente che pende dal chiodo, nella

pittura greca. L'origine di tutto risale alle tavolette votive dei templi poiché nella metà del V secolo, Aristotele allude a una di esse. Verso la fine di questo periodo, si lavora profusamente con il quadro da cavalletto, di cui purtroppo, non abbiamo immagini ma solo riferimenti scritti. Certo ci rimangono alcune stele dipinte del VI e V secolo, alcune tavolette votive o lastre funerarie in calcare, qualche ritratto su lastra in marmo... Ma delle straordinarie opere di Zeuxis, Apelle, Parrasio e Protogene ci rimane soltanto l'eco. È naturale che il pittore smettendo di lavorare come aiutante per conto dell'architetto o dello scultore, riscuotesse sempre maggiore personalità e importanza con la propria arte. Già a Micene si conoscevano opere distinte dipinte sulla pietra, mentre i greci dipingevano soprattutto su tavola. Il collezionismo ebbe inizio allorché la pittura diventò mobile e trasportabile. Il tempio di Heraion a Samo si trasforma in pinacoteca già nel V secolo, se crediamo alle parole di Estrabone. È possibile che i greci conoscessero la pittura su tela che sappiamo essere praticata al tempo di Nerone come tecnica antica, infatti, verso la fine dell'Impero romano è attività ordinaria. In Grecia, sembra si conoscessero anche il cavalletto, il pennello e la tavolozza (senza il foro); i colori utilizzati erano soprattutto a encausto, meno frequenti (così sembra) le tempere. Paul Girard (nello straordinario *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, di Daremberg e Saglio, Parigi, 1907, IV, tr. di Aristide e Maria Calderini, *Dizionario di antichità greche e romane*, Ceschina, Milano, 1960), afferma che in un rilievo trovato nella campagna romana è rappresentato un pittore con il committente e il cavalletto, sul quale è raffigurato il ritratto dipinto, modello perfetto (anche scultoreo) del "quadro nel quadro", del quale, disgraziatamente, non rimane che un disegno che fa nascere ancora più dubbi riguardo all'originale. Tuttavia sarebbe di epoca romana, ma i romani in questa come in molte altre cose imitarono i greci; probabilmente di questi tempi esisteva la cornice. Una di legno è stata trovata in un dipinto dell'Egitto romano del Fayyum. Pare che avessero anche delle cornici provviste di ante per proteggere meglio il quadro, aumentando in questo

modo il mistero dello spazio serrato.

La pittura romana si realizzava su argilla, vetro, ardesia, marmo e avorio, mentre la pittrice Laia di Cizico dipingeva i ritratti in miniature a olio, nel I secolo d.C. I supporti più usati erano (come al nostro tempo) la tela o il legno con lo strato di cretula (gesso o colla), citati da Plinio. Si realizzavano anche piccoli quadri a mosaico molto raffinati in “opus vermiculatum”, destinati a essere inseriti in una apertura della parete delle case patrizie. Per esempio, il ritratto di una dama, una “vanitas” del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, con il teschio che poggia su una farfalla e una ruota, sono modelli superbi che incarnano molto bene questa tecnica. Tuttavia non raggiungono la perfezione della “Scena comica con suonatori ambulanti” della villa di Cicerone, opera di Dioscoride di Samo, uno dei pochi artisti di cui abbiamo un’opera firmata (stesso museo). Quei piccoli mosaici o “stemmi”, sono completamente separati dai pavimenti a cui ci riferiremo più avanti e sono quadri autentici che possono valorizzare un muro.

Quindi abbiamo già il quadro e persino chi li colleziona e espone. Il portico del tempio di Filippo e Pompeo è la prima sala di esposizione “all’aperto”... Petronio si burla delle pretese da collezionista di Trimalcione. Ma è arrivato il momento di capovolgere il quadro, di giocare con esso, con il suo spazio fittizio e con i suoi falsi personaggi. Una catastrofe che non si è ancora dimenticata, nonostante i venti secoli trascorsi, è utile per la nostra curiosità. Non tutti i mali vengono per nuocere, dicono gli ottimisti, vedendo eruttare il Vesuvio nel 79 d.C. e seppellendo sotto la lava tre città: Pompei, Ercolano e Stabia. La terza città, oscurata dalle altre, ci lascia il più bel “quadro” della pittura antica: una “Primavera” (Museo Archeologico Nazionale di Napoli) degna di Botticelli. Gli scavi realizzati soprattutto dal 1748, con il sostegno di Carlo III, portarono alla luce quasi intatte (una volta rimossa la cenere) le mura affrescate delle case. Vi erano senz’altro a Roma, nella Domus Aurea di Nerone e nella villa di Livia, moglie dell’imperatore Augusto, pitture di maggior importanza di quelle città di provincia (pur se

raffinate), però non nella quantità e nello stato di conservazione di quelle di Pompei. Questa tecnica è stata chiamata “pompeiana” per antonomasia e ricorda lo zelo delle massaie, che non si acquietano finché non hanno riposto ogni cosa nel proprio scaffale. Ecco che si distinguono quattro periodi e stili: il primo, della fine del II secolo a.C., non fa che sottolineare l’architettura, applicando il colore nell’intarsio o nella forma a scacchiera, imitando i granelli e le venature delle pietre. Nel secondo stile, all’incirca del 70 d.C., la parete si ricopre di pseudo architetture illusionistiche, destinate a dare maggior sfarzo a un mero secchio e se questo non bastasse a calmare la claustrofobia degli abitanti, ecco i colonnati schiudersi, lasciando contemplare in lontananza altri scampoli di cielo. Ecco il pittore che annulla l’architettura e il quadro che distrugge il quadro, creando una consecuzione spaziale in cui si contraddicono l’un l’altra. Adesso però ciò che c’interessa maggiormente è il terzo stile, dei primi anni della nostra epoca: la parete torna a chiudersi ma decorando con grande eleganza i propri vani. Qui compaiono insolenti bellezze come falsi “quadri”, paesaggi o scene con toni che contrastano quelli del muro, sospesi nelle proprie cornici. Lasciamo da parte per un attimo il quarto stile, della seconda metà del I secolo, che richiama il secondo con fantasia innovativa e infiniti squarci di cielo e terra, che inducono alla disperazione di persone sensate come Vitruvio ma che aprono a futuri scenari, a palazzi e a chiese che verranno, alle mille possibilità di Bibiena e Juvarra. Andiamo a contemplare le pareti rosse con lo zoccolo falso, le colonne illusorie e le finte cornici, nelle quali possono inserirsi i calici e i quadri azzurri immaginari in altrettante pseudo-cornici dorate. Questi elementi illusori però si trovano su diversi gradi e lì è il suo incanto; la parete in prospettiva potrebbe sembrare falsa, nessuno potrebbe affermare che il quadro appeso non sia un oggetto reale, viceversa, la pittura potrebbe essere semplicemente un dipinto della parete stessa, anche se questa si ritirasse dietro le colonne. Tre spazi che si concatenano: il reale, lo spazio del muro e quello del quadro. Il patrizio conosce la vanità dei tre elementi,

meravigliosa saggezza!

Il pittore è assolutamente libero di fare ciò che vuole: affermare l'esistenza del muro, cioè, lo spazio in cui viviamo, come per esempio, la casa sannitica di Ercolano, una scacchiera di lastre colorate; oppure fare come se non esistesse affatto, come la villa di Livia a Roma, circondando la sala con delle fronde di pini, allori e aranci, tra i quali scintilla il cielo. Oppure, consolidare l'esistenza della parete ma mettendovi dietro una specie di rilievo, un altro spazio immaginario. In questo modo nella sublime villa dei Misteri di Pompei, davanti al muro rosso (separato in pannelli tramite pilastri neri), l'artista sovrappone al pavimento un fregio con personaggi o, un altro spazio figurativo di un'incantevole realtà. Inoltre, il pittore erige mura con colonne tra le quali apre una finestra o "veduta" verso l'esterno, come nella villa che abbiamo precedentemente rammentato e che ci conduce in un'altra sala. L'oculo superiore crea un altro quadro, tondo, del quale vediamo solo la parte alta, sporgendoci dalla volta dell'architettura. Un tipo di arte realistica quindi, perché non aprire una breccia nella scena per vedere il mondo? Infine, l'artista può permettersi, se gli aggrada, di trasformare la nostra casa in un teatro, il gran teatro del Mondo e lanciare dappertutto le più ardite prospettive; quelle audaci architetture che sono come una nostalgia dell'impossibile, come una confessione dell'impotenza degli artificieri. Se Carracci o Poussin pensavano che la Natura si potesse migliorare e un secolo più tardi, gli architetti dei paesaggi inglesi gli avrebbero dato ragione, i decoratori del quarto stile e molti altri artisti più avanti (a volte famosi come Veronesi, Tiepolo, Piranesi e Sant'Elia), pensavano tuttavia che l'opera umana fosse superabile e che per quanto fosse faraonico un edificio, niente avrebbe potuto evitare un passo falso nel quale si annida la delusione.

Ma tratteremo più avanti di queste nefaste fantasie. Ecco il quadro finito: scheletri che si levano andando incontro agli epicurei con le loro anfore vinarie e che devono bere in fretta (la danza della morte al contrario prova veramente che se ne può trarre due morali opposte), nature morte piene di

vita. Possiamo trovare persino il quadro pubblicitario, oppure, l'insegna di una bottega, sulla quale è riprodotta la scena di ciò che avviene al suo interno, come fosse lo specchio infinito di un'azione transitoria. Adesso abbiamo il quadro-oggetto: mobile, staccabile, la miglior cosa che possiamo fare, considerato il desiderio di essere incoerenti, è collocarlo in modo fittizio in un fregio del muro. Ci siamo soffermati sui vari millenni prima di liberare la pittura dalla propria condizione di serva dell'architettura; adesso che è finalmente autonoma, perché non deliziarci un po' con l'edificio, lo spazio e lo sguardo?

Queste opere pompeiane che ci mostrano quadri falsi incorniciati da riquadri fittizi, dipinti direttamente sulla parete, le incontriamo frequentemente nelle decorazioni murali del Cristianesimo. La pittura delle catacombe ci offre autentici quadri in cornice dipinti sulla parete, alla moda romana (per esempio, il Buon Pastore della catacomba di San Callisto, cripta di Lucina, inizi del III secolo) medaglioni che vedremo spesso successivamente e che studieremo in relazione all'icona, nel terzo capitolo. Come non ricordare però, già da subito, le effigi mostrate abitualmente dall'arte bizantina, come fossero sospese in un'altra composizione? Vediamo, per esempio, il mosaico del nartece della Basilica di Santa Sofia di Costantinopoli (fine del IX secolo), nel quale il Cristo è sul trono, Incarnazione della divina sapienza. Essere allo stesso modo reale e simbolico, in uno spazio fuori dal comune; ai suoi piedi, inginocchiato, l'imperatore Leone VI riceve l'Investitura. L'immortale illustre è asceso allo spazio divino, oppure, al contrario, Cristo è disceso sulla Terra dove regna l'imperatore? Lo sfondo dorato di questa scena ci priva di tutta la velleità di interpretarne l'orizzonte; e su di esso, vi sono due medaglioni che decorano il muro, con la Vergine e l'Arcangelo Gabriele. Che significano queste due effigi? Come accenna Andre Grabar, si riferiscono all'omelia sull'Annunciazione dell'imperatore Leone VI, che ha voluto nel mosaico della porta imperiale del tempio, l'allusione alle proprie devozioni e alla sua

bibliografia (vd. Grabar, *Peinture byzantine*. Ginevra, 1953, pag. 97). In quest'opera abbiamo due spazi figurativi opposti: quello del compromesso, diciamo, in cui vediamo Dio e Basilio, con una prospettiva incorniciata dalle tre fasce parallele che fanno da pavimento fino a dissolversi sullo sfondo dorato; e quello dei due ritratti sospesi, il cui fondo aureo è, nonostante le apparenze, simbolo di un altro locus, cioè la casa di Nazareth, in cui prende forma l'Annunciazione. Grazie alla composizione con i due personaggi separati, la sacra rappresentazione viene ripartita spesso in due zone per l'inserimento di uno spazio differente. Allo stesso modo accade nella scultura in molti retable e nella pittura, in molti polittici.

Anche separando l'idea della cornice che isola il quadro, dall'idea del registro o dell'organizzazione dei tramezzi che vedremo nel capitolo seguente, devo menzionare in questo contesto la pittura murale spagnola, citando alcuni esempi prestigiosi. Nella decorazione di San Quirce de Pedret (Museo di Solsona, X secolo), vediamo una colomba che tiene ben saldo un medaglione o cornice con una figura orante. L'idea che l'uccello e il personaggio appartengano allo stesso ordine, allo stesso mondo, viene immediatamente scartata; se l'ometto e il volatile sono "reali", il primo non può essere che un equilibrista che fa prodezze circensi in un cerchio, con l'aiuto di un animale ammaestrato. Si tratta di due mondi! Quello dell'ornamento in generale, con la parete o il cielo in cui vola la colomba e quello particolare del medaglione, nel quale è ritratto il personaggio.

La stessa cosa possiamo affermarla per il famoso guerriero di San Baudel de Berlanga (Museo del Prado) con lo scudo e la lancia e collocato in uno spazio imprecisato della parete, al di sopra di un arco. Su questo imponente muro si apre una finestrella, falsa, contornata da medaglioni che, probabilmente, provengono da una stoffa orientale. La situazione però è molto diversa da quella di San Quirce de Pedret. La finestra e i medaglioni a mo' di ornamento architettonico non saranno davvero reali, come dire, elementi tangibili dell'architettura, tuttavia il guerriero, non sembra posto

illusoriamente davanti ad essa? Per meglio dire, coesistono entrambe le realtà? L'una, in qualità di personaggio umano e l'altra, in qualità di entità architettonica? In qualche caso lo spazio figurativo dei medaglioni con gli animali non ha niente a che vedere con lo sfondo lattiginoso nel quale si muove il personaggio.

Ci avvediamo in questo contesto dell'importanza della cornice, al fine di determinare l'essenza stessa del quadro, così come delle linee, che separano alcune scene dalle altre; sotto questo aspetto, la struttura della volta della Cappella Sistina, sebbene Michelangelo vi abbia collocato grandi "quadri riportati" non cessa di essere un sistema arcaico di registri, come un mosaico. Raffaello, più duttile, se nei soffitti delle Stanze vaticane organizza la composizione a mosaico, nelle Logge, più raffinate come invenzione, tuttavia meno sublimi come pittura, crea (tra pseudo-pilastrini illusionistici e angoli che fingono il cielo aperto con gli uccelli che volano), un quadro splendidamente circoscritto degli episodi dell'Antico Testamento. In realtà, affinché si realizzi l'effetto sorpresa e suspense, il "quadro nel quadro" deve essere definito in uno spazio nettamente leggibile.

Nella Loggia della Villa Farnesina, Raffaello, allarga il raggio d'azione. Non si accontenta però (come nella Stanza della Segnatura) di oltrepassare la volta e dipingere (vedi Mantegna nel Castello di Mantova) amorini che si affacciano dall'oculo, bensì cassa idealmente il soffitto, coprendo la stanza con una coppia di arazzi tesi pur creando delle increspature (magnifici quadri nel quadro che rappresentano, l'uno, il Banchetto degli dei, l'altro, Giove che contempla Venere). Vi sono poi dei festoni appesi alla parete che formano un pergolato sul quale si stagliano, dinanzi l'azzurro del firmamento, divinità di verità e amori emblematici. Questo sistema sarà emulato da Annibale Carracci nella Galleria del palazzo Farnese a Roma, in cui notiamo la volta sostenuta da pseudo telamoni in "trompe l'œil", con degli spazi creati per i medaglioni in rilievo e i subdoli angoli aperti sul cielo, ma creati anche per quattro grandi quadri dalle cornici dorate, collocati esplicitamente sulla

decorazione scultorea e che la coprono per metà, come per i personaggi “vivi”. In questo modo se guardiamo verso il basso della Galleria, dove sulla parete vi è Andromeda su una roccia nella cornice vivente, vedremo sopra di lei due efebi “reali” che con le ginocchia celano una piccola parte del supporto dorato del quadro di Polifemo e Galatea, fisso davanti ai medaglioni (nascosti anch’essi) e che fiancheggiano i telamoni di marmo, evidenziando il profilo dell’opera sul cielo: tutto illusione, niente di certo. Tra le infinite combinazioni proposte da Carracci non possiamo omettere il quadro di mezzo “riportato” al centro della volta. Il Trionfo di Bacco e Arianna è, grossolanamente, la decorazione ornamentale “stabile” della pseudo architettura retta dai telamoni, laddove i quadri dalla cornice aurea (come quello di Polifemo), risultano decorazioni “transitorie” che gravitano attorno alla prima. La cosa strana è che tutto è dipinto, tutto è falso e, allo stesso tempo, tutto è eterno.

Questa molteplicità di soluzioni coesistenti nel solito affresco, possiamo apprezzarla nelle opere di altri grandi decoratori del XVI secolo, come Veronese, nella Villa Barbaro a Maser, Tibaldi, nella biblioteca dell’Escorial, Lotto, nell’oratorio di Trescore, Rosso e Primaticcio, a Fontainebleau, che, con l’utilizzo degli stucchi, raggiungono una grande ricchezza nell’esposizione dei quadri. Forse, il maestro dei maestri rimane Veronesi. Notiamo, per esempio, la splendida parete della *Stanza del cane*, che compare in modo dimesso nella parte bassa dell’architettura illusionistica, tra le colonne ioniche affiancanti le nicchie con statue, sotto la finestra che permette di osservare il paesaggio lagunare o marino. Sopra l’architrave che copre la finestra, davanti alla conca absidale dell’architettura, Veronesi ha collocato un quadro, una *Sacra Conversazione*, concepita come “quadro” poiché le figure bianche sono “statue”, laddove il cane e il paesaggio sono “autentici”.

Tuttavia l’idea del “quadro riportato”, appeso al soffitto, va a soddisfare il gusto proto-neoclassico (mi si permetta il mostruoso concetto, che risponde

alla tendenza artistica cominciata nel XVII secolo), continuando a rappresentare una certa povertà mentale e persino visiva. Tutti i visitatori del palazzo sanno quanto sia scomodo osservare un quadro che, invece di essere attaccato alla parete, è finito per essere appeso al soffitto; per combinazione, ogni volta che guarderemo la cosiddetta *Arianna* di Carracci, o l'*Aurora* di Guido Reni, nel Casino Rospigliosi di Roma, le incontreremo gambe all'aria e dovremo flettere la testa all'indietro per osservarle. Questo non accade con coloro che distruggono l'architettura, che rifiutano il quadro, che invadono la stanza per mezzo del cielo e fanno fluttuare personaggi volanti; dopo il Correggio a Parma, parliamo di Pietro da Cortona e il Guercino a Roma. Nell'*Aurora* del Casino Ludovisi, Guercino s'incunea trionfalmente fra le mura lacerate, mostrando la superiorità della scienza e dell'invenzione presente nella soluzione completamente illusionistica, in confronto alle mezze tinte di Guido Reni o di Domenichino.

Il quadro nel quadro s'impone, a volte, attraverso un bisogno chiaramente significativo: il vessillo, il blasone, il sigillo, l'insegna, sono elementi figurativi, veri quadri-oggetti considerati nella loro complessità, tuttavia si collocano dentro un altro quadro a causa delle necessità di chiarezza, di immedesimazione e di enfasi. In un quadretto di Lorenzo Monaco³, appartenente alla serie delle Opere di Misericordia (Pinacoteca Vaticana), compare la scena che s'intitola *Seppellire i morti*, con dei frati vestiti di bianco che reggono uno stendardo in cui figura la detentrica del titolo nobiliare, la "Madonna della Misericordia"; qui retta come fosse uno scudo o un'insegna ma che continua a essere un personaggio figurato, delimitato nel proprio spazio. Gli scudi che si trovano vicino ai personaggi ritratti sono frequenti in pittura, specialmente in quella dei paesi germanici. Lo spazio in cui vengono rappresentati non è quello quotidiano ed esplicito della figura dipinta. In altre occasioni il pittore rimane più fedele alla "realtà"

³ Erroneamente attribuito a Lorenzo Monaco. Gli autori sono Carlo da Camerino e Olivuccio di Ciccarello (in base alle analisi stilistiche) [N.d.T.].

con lo scudo appeso a un albero della scena; così accade con Lucas Cranach nelle sue splendide incisioni, nelle quali vi sono blasoni che pendono dai rami dell'Albero della Conoscenza del Bene e del Male, insieme al serpente. Un cartiglio affisso al tronco dell'albero paradisiaco ci mostra l'emblema del pittore e la data. Gli stemmi pendenti dagli alberi di lauro nello splendido affresco delle *Nove eroine*, sono stati realizzati da Jacques Iverny nel Castello della Manta, in Piemonte (ca. 1420). Gli animali e le immagini contenute negli scudi, non sono certamente rilevanti come le figure delle Nove eroine, anche se sono utili per rivelarci la loro identità reale. Albrecht Dürer è solito giocare con l'elegante ambiguità del blasone, negli stemmi araldici, allo stesso tempo, oggetto e insegna; nessuno così originale e strano come lo *Stemma col teschio* (1503), sorretto da un "selvaggio" che bacia una giovane donna, straordinario *memento mori* descritto dal disegno dello scudo. Viceversa, sul retro di uno degli scomparti del trittico Braque (Louvre, ca. 1450), Van der Weyden, colloca nello spazio tetro e ben delimitato dalla cornice, un teschio e uno scudo con un fascio di spighe. Si tratta di due oggetti significativi che coesistono nel loculo, con la naturalezza dell'ombrello e della macchina da cucire di Lautréamont.

Verso la fine del XVI secolo, Cesare Ripa impone all'Europa colta, un linguaggio allegorico e di simboli tuttora rispettato, impiegando svariate volte nella sua *Iconologia*, lo stemma e lo scudo (il quadro nel quadro, il rilievo o la pittura, sorrette dalla statua). Come, per esempio, l'emblema della Fortezza, in cui notiamo uno scudo sul quale è raffigurato un leone che divora un cinghiale; quello della città di Roma, con lo scudo pontificio, lo Stratagemma militare e un altro blasone, con una rana e una Idra... La sua personale *Ichonografia* reca, a mo' di stemma, "una pianta d'un nobilissimo palazzo".

Il magnifico San Giovanni Battista di Borassá del polittico del Museo delle Arti Decorative di Parigi, oltre a indossare la tunica di pelo che lo caratterizza, tiene in mano il vessillo con l'agnello, che a sua volta sostiene

con il dorso lo stemma con la croce. Attenzione, però! Siamo al limite dell'infinitamente piccolo, realizzato (nel quadro dentro il quadro o il disegno nel disegno) grazie ad alcuni marchi industriali che non sto qui a citare ma ben risaputi, con un personaggio "contenuto", o portatore di un oggetto, in cui è dipinta nuovamente un'altra figura... e un altro oggetto, e così di seguito. Nei riguardi dello spettatore, la bandiera con la croce e l'agnello di Borrassá sono un'entità di terz'ordine, collocate in un blasone di second'ordine e retto dalla mano di un personaggio di primo livello. A questo proposito, aggiungerei, affinché la cosa risulti più complessa, che al perno o l'asta del blasone, penzola un filatterio con un'iscrizione in caratteri gotici: "Ecce Agnus Dei qui tollit pecca"... e qui s'interrompe, poiché l'insegna si curva e bisogna essere "recettivi".

Le insegne compaiono nelle tavole medievali, alcune, fluttuano, come carta che turбина nel vento, intorno ai personaggi che sembrano non vederle; altre, sono rette da loro stessi con molta cura; oppure, inchiodate con minor accortezza alla parete, come il ritratto del Marchese di Santillana, di Jorge Inglés. Come se il personaggio, prima di posare, abbia posto molta attenzione a dove collocare l'insegna. A volte, sono sorrette dagli angeli, in quanto messaggeri celesti che agitano nastri con sublimi telegrammi. Hanno un aspetto vivo, quasi *pop* e somigliano ai fumetti moderni. Non si tratta proprio di *quadri*, bensì, di oggetti sovrapposti agli oggetti del quadro con i quali non riescono a fondersi, poiché il loro scopo, in realtà, è un altro; sono autonomi, in quanto, elementi informativi. Oggetti appartenenti a un altro mondo, sotto il profilo mentale, sovrapposti ingannevolmente allo spazio "reale" della scena, con tal evidente rilevanza come nel bel quadro del "Maestro del Libro della Ragione", (Museo di Gotha, ca. 1480). Tuttavia è meno confondibile il sigillo che gli studiosi del Rinascimento apprezzano tanto poiché lo ritengono di origine romana. Dinanzi al paesaggio di Mantova, che i suoi abitanti possono riconoscere in una delle pareti della Camera degli Sposi, nel castello della città, Mantegna, rappresenta un finto sipario che si apre accrescendo

l'illusionismo della "veduta", disvelando un gruppo di amorini che reggono una grande targa dorata. Alcuni, in piedi sul davanzale della falsa finestra, mentre altri, che svolazzano, sorreggono in alto l'insegna. Quando pensiamo a Mantegna e al fatto che sembra un'artista di pietra, di rigido rigore, dimentichiamo la sua fertile inventiva, la fantasia inesauribile che gli fa aprire, come detto poc'anzi, nel soffitto di questa Camera, un oculo con una balaustra e dei personaggi, esempio per tutti i decoratori d'Europa, da Correggio a Goya. La targa, oltre ai nomi dei coniugi ducali, Ludovico e Barbara, riporta quello del pittore "Andreas Mantinia" e la data d'esecuzione delle opere, 1474; a garanzia dell'immortalità che gli angeli sono incaricati di sostenere. Non meno sontuosa, fluttuando misteriosa nell'aria, o appesa, chissà, nella parte alta della cornice, è la targa con cui, Altdorfer, spiega la *Battaglia di Alessandro* (Pinacoteca di Monaco, 1529). Oggetto corporeo e reale, un vero quadro nel riquadro, più tangibile del paesaggio fiabesco e bellico che osserva e sul quale domina. Il bisogno di apporre una targa è così forte nei pittori del Rinascimento che, nella *Madonna di Foligno* di Raffaello, un angelo, in piedi fra gli oranti, regge diligentemente una tabella... sulla quale non vi è niente (Pinacoteca Vaticana). Il "quadro nel quadro" si trasforma così in un oggetto accessorio, come un vassoio. Oppure, si tratta di uno specchio che ci svela la virtù infinita di Maria, la purezza dell'Incarnazione? La targa si trasformerà in un biglietto da visita nel raffinato ritratto di don Manuel Osorio, di Goya (Metropolitan Museum of Art, New York, 1788). Il bambino è circondato dagli animaletti familiari, quali fringuelli, gatti e una gazza, che tiene nel becco il biglietto di Francisco Goya. El Greco o Velázquez si erano accontentati, in compenso, di carta da giornale sgualcita.

Può darsi che ci venga presentata anche una mappa. Nessun esempio ricalca in modo migliore, quello intitolato, *Veduta e mappa di Toledo* di El Greco, nell'omonimo Museo di Toledo. In questo paesaggio vi sono non pochi oggetti dirompenti, al contempo, un dio fluviale e un Tago

classiceggianti, come quello che vide il re Rodrigo (secondo Fray Luis) riposarvi con la Cava. Un Dio che non è reale ma in “scorcio”. Nel cielo vi è anche una visione con un gruppo di personaggi volanti che circondano la Vergine che, non ascende, bensì discende, per donare al Vescovo Ildefonso, la casula che per le proprie virtù ha meritato. Al pittore rimorde la coscienza nel rappresentare le figure più grandi della cattedrale verso la quale si dirigono e quindi si giustifica asserendo che sembrano di dimensioni maggiori a causa della loro luminosità. Tuttavia si scusa anche per aver posto l’ospedale Tavera fuori luogo, su di una nube e al contrario, il tutto affinché ci venga mostrata la facciata e non venga coperto il resto. Vediamo, quindi, che in quest’opera “composita” il Greco pretende di rappresentare le cose “tali e quali”... A questo proposito, in primo piano e che cela in parte la nuvola che sostiene l’ospedale, un giovinetto (Jorge Manuel?), ci mostra una mappa dispiegata in cui possiamo leggere le motivazioni del pittore. In questo modo siamo invitati a confrontare un prospetto “reale” della città con una mappa della stessa, costellando il suddetto paesaggio di simboli (religiosi, geografici, della fondazione e tecnici) che il Greco crede utili, ognuno dei quali si sviluppa in uno spazio impermeabile agli altri. Ma il giovinetto e la mappa non sono più “realistici” del resto dell’opera.

Alcuni artisti contemporanei utilizzano il quadro nel quadro in modo provocatorio. Guinovart, per esempio, lo pone alla rovescia, facendoci vedere l’intelaiatura all’interno della cornice. Tuttavia Giotto, prima della fine del XIV secolo, in un affresco di Assisi, quello che rappresenta lo straordinario *Presepe di Greccio*, aveva escogitato una visione paradossale. Il crocifisso dipinto, di tipo italo-bizantino che vediamo frontalmente, per esempio, nella scena in cui parla a San Francesco o in quella delle *Esequie di San Francesco* (magnifico esempio di tre quadri nel quadro), collocato al di sopra della porta, trovandosi all’interno della cappella lo vediamo da tergo, appeso a un’asta di legno, con l’intelaiatura delle assi a vista. Il quadro ha assunto, in pittura, un’essenza così oggettiva che, oramai, lo riconosciamo persino alla rovescia.

Il quadro prigioniero del quadro⁴

Dobbiamo trattare in questo contesto di un altro modo di presentare l'opera all'interno di un'entità o un quadro più grande: il sistema delle *fasce geometriche*, che contengono nelle forme poligonali o circolari bilanciate diligentemente secondo le regole della simmetria, scene oppure *quadri* indipendenti tra loro, sebbene siano collegate in genere dal significato usuale della decorazione. Mi spiego meglio: quando Raffaello crea la scena della volta della Stanza della Segnatura del Vaticano, raggruppa attorno a un ottagono centrale quattro tondi e quattro quadrati. Nei cerchi dispone le allegorie della Teologia, Poesia, Giustizia e Filosofia, mentre nei riquadri raggruppa *Adamo ed Eva*, *Apollo e Marsia*, il *Primo Moto* e il *Giudizio di Salomone*. Gli otto *quadrati* separati in questo modo sembrano autonomi, ma appaiono incassati in un fondale con grottesche, intorno all'ottagono che, per maggior leziosità, Raffaello simula aperto, come una breccia nel cielo dal quale si affacciano putti, e nel quale fluttua (quadro nel quadro) il blasone di Giulio II della Rovere. Va precisato che si tratta di "quadri riportati" sulla volta, indipendenti uno dall'altro, ma che hanno significato solo in relazione alle altre opere del soffitto e alle pareti della stanza, con le tre grandi scene della Disputa del Sacramento, la Scuola di Atene e del Parnaso e le tre più piccole della Giurisprudenza, Triboniano che consegna le pandette a Giustiniano e Gregorio IX con le Decretali. L'intenzione del decoratore è che questa stanza "si legga" integralmente, come fosse una brillante dimostrazione di Umanesimo cristiano. L'obiettivo dell'artista è che il soffitto, concepito a intarsio, si veda nella sua totalità, anche se, guardandolo di sfuggita, solamente uno dei quadri in esso incassato corrisponde alla

⁴ Una redazione primitiva su questo argomento fu pubblicata dalla *Revista de Occidente* di Madrid (nr. 110, maggio del 1972) col titolo "Los compartimientos tabicados".

direzione del nostro sguardo. Si tratta, quindi, di quadri inseriti in una composizione maggiore, ma credo che sia impreciso definirli “quadri nel quadro”, dato che per questo tipo di opere esiste una concezione unitaria e illusionista dello spazio circostante che nel soffitto della Segnatura non è presente. L’interesse nel voler rappresentare un quadro nell’altro sta nell’inserimento di uno spazio immaginario all’interno di un altro spazio immaginario. Lo spettatore gode dello spettacolo e dell’intelligenza nel percepire in quello spazio contenuto in un altro spazio, un richiamo alla “realtà” esterna, allo stesso tempo comprende l’impossibilità di quella “realtà” quando appare come spazio annesso all’altro spazio o alla “realtà” principale. Ne consegue una reazione a catena: se il quadro dipinto sullo sfondo di un altro quadro è, simultaneamente, verace e fittizio, appare chiaro che l’opera principale sia allo stesso tempo vera e falsa, rapportata alla stanza della casa dove è appeso... Un altro passo e potremo diffidare della realtà di quella stanza e persino della nostra intelligenza percettiva e inconscia.

La soddisfazione che può produrre, ipoteticamente, l’inserimento di un’immagine in una composizione geometrica a fasce è nettamente distinta dall’illusione ottica, l’illusionismo prospettico e l’ambiguità che sono elementi limitati; al contrario, la mente può compiacersi delle affinità tra l’organizzazione (e la simmetria) geometrica e quella mentale. Una forma collocata in uno spazio determinato corrisponde a un’idea e l’opera, nel complesso, ne è la dimostrazione. La geometria dà alle idee astratte un senso di autenticità scientifica alla quale anche la nostra epoca è sensibile ma che godette di un prestigio particolare nel Medioevo. Il Calendario dei pastori di Bergers, si presenta nel XV secolo, come almanacco destinato a persone distanti dalla mera matematica ma che sono sensibili sia alla cosiddetta perspicuità di quelle stampe sia a quelle che rappresentano le sfere celesti; le corrispondenze fra le parti del corpo e i segni dello zodiaco, le Allegorie dei Vizi e delle Virtù che, Nicolas Le Rouge di Troyes, offre alla considerazione dei pastori. Miniature e vetrate colorate assieme a cerchi e losanghe come le

verità della Fede e dell'esperienza, senza dimenticare che la più ambiziosa aspirazione scientifica fu la Quadratura del cerchio e il più grande poema, la geometrica *Divina Commedia*...

Le fasce o ripartizioni geometriche che permettono di distribuire in modo armonioso e logico i quadri in una grande composizione decorativa furono impiegate maggiormente per i pavimenti a mosaico, nelle decorazioni murali a mosaico e dipinte, nelle illustrazioni dei libri e per le realizzazioni di vetrate. Questo modo di decorare porta con sé l'idea del mosaico e dell'intarsio, come dire, di frammenti indipendenti disposti uno accanto all'altro o inseriti in uno sfondo. Jurgis Baltrušaitis indicò nel libro, *Reveils et Prodiges*, Tr. di Marco Infurna, *Risvegli e Prodiggi. La metamorfosi del gotico*, Adelphi, 1999, che i mosaici dell'antichità classica sono alla base della composizione delle vetrate colorate del Medioevo, sia in modo diretto sia attraverso gli stucchi degli Omayyadi o (come dice Émile Mâle) della seta orientale. A sua volta, la vetrata influisce su diversi settori, incluso quello della scultura. Dal 1300, è nel trionfo della miniatura che apprezziamo le cosiddette fasce che trovammo già in tempi molto remoti.

Abbiamo visto che il sistema dei piani decorativi è uno dei più antichi; l'istinto naturale per l'*horror vacui*, che è la base di tutto l'ornamento, muove il vasaio, il muralista o il pavimentista a riempire di linee la superficie che gli si offre. In questo contesto ci interessa esclusivamente l'inserimento di motivi figurativi indipendenti. Un esempio molto curioso sono i "rhyta": recipienti con la testa a forma di animale la cui imboccatura presenta di solito una decorazione con diverse fasce. Magnifici esempi della necropoli di Spina (V secolo a.C.) li troviamo al Museo Archeologico Nazionale di Ferrara. Per esempio, troviamo una testa d'ariete giustapposta in modo preciso a una coppa con due fasce o scene con personaggi. Le tecniche e la fantasia poste una avanti all'altra, e impiegate una nell'altra, non hanno destato alcun tipo di problema al ceramista greco. I migliori frammenti della ceramica cosiddetta iberica sono decorati a fasce. In un recipiente della necropoli di

Oliva, Valencia (Museo Archeologico della Catalogna, Barcellona), sembra che i guerrieri girino attorno a un intricato reticolato che offre a ognuno di essi, e a ogni scudo, i propri compartimenti rettangolari che il movimento delle braccia interrompe. Si tratta di un meccanismo abbastanza raffinato, tanto da determinare un sistema a fasce. Stessa riflessione per altre opere, come il magnifico *Vaso de las cabras* del Cabecico del Tesoro (Museo Archeologico di Murcia) nel quale, nel registro superiore, gli animali sono di diverse dimensioni in rapporto alla striscia del piano, alla ricerca (a quanto pare) di un intento prospettico.

Il mosaico per come fu concepito a livello tecnico, sia “l’opus tassellatum”, formato da quadratini di pietra, sia “l’opus sectile”, autentico intarsio di frammenti di diversa forma, si presta all’organizzazione a fasce geometriche. In Spagna abbiamo esempi eccellenti di questa disposizione di “quadri” figurativi embricati di geometria popolare, per esempio, nel superbo mosaico di Italica della contessa di Lebrija (Siviglia). Si tratta di una serie di ventuno cerchi uniti dalla linea serpentina della propria cornice che lasciano spazio ad altre quattro scene. Il mosaico di Ercole, proveniente da Liria (Museo Archeologico), rappresenta un quadro centrale che incornicia il semidio che fila, mentre Onfale regge il bastone e intorno ad essi vi sono le dodici fatiche. Splendido quello del Museo di Santa Cruz a Toledo, con lo stagno al centro ricolmo di pesci, contornato da un reticolato geometrico che contiene svariati temi figurativi come teste, paesaggi, fiori, frutta etc. Il tema dello stagno è, allo stesso tempo, un “quadro nel quadro”: lo specchio d’acqua (per molti, eccellente esecuzione in “opus vermiculatum”, come il lauro che lo circonda) rappresenta al centro del pavimento del vano uno spazio *reale*, quello dell’acqua, contornato da un pavimento decorato con motivi *irreali*.

Questo modo di decorare il suolo deve aver influito, naturalmente, sui tappeti e gli arazzi adornati fino ad oggi grazie al procedimento a fasce geometriche.

La decorazione murale ha impiegato costantemente il solito sistema. Lo vediamo in Egitto come in Mesopotamia. Nei palazzi di Cnosso come nelle tombe di Tarquinia, la decorazione a fasce geometriche che occupano totalmente le pareti e il soffitto, impera. La stessa cosa vale per la pittura murale romana o pompeiana (specialmente del Primo Stile ma senza escludere completamente gli altri); è vero che il sistema fu impiegato con una flessibilità esemplare. Lo vediamo in un dettaglio della Casa dei Vettii di Pompei, per esempio. Sul muro nero si dispongono fasce geometriche che imitano taluni il metallo in rilievo, altri la pittura. Alla base del candelabro centrale vi è una pseudo-nicchia con la figura di una ballerina in oro fiancheggiata da due curiosi bracci terminali in argento. Di sotto questo compartimento, vediamo un “quadro” con il sacrificio di Apollo...

La pittura delle catacombe romane alla fin fine segue lo stesso sistema d'intarsio; le superfici piane o curve offerte dai corridoi, dalle nicchie e le cappelle, utilizzano piccoli spazi per stagliarsi nettamente con linee scure in diversi compartimenti. Come fosse un arazzo che si adatta miracolosamente alle forme di quelle esigue “stanze”. A volte, un pavimento a mosaico serve a ultimare la decorazione, a placare gli scrupoli sull'*horror vacui* e a circondare il visitatore con un reticolato artificiosamente regolare; come per esempio nella cella di Clodius Hermes nelle catacombe di San Sebastiano, con il pavimento geometrico attorno a un “emblema” o un quadro con volatili e le pareti ricoperte di chiare pitture a fasce con medaglioni, nella zona principale.

Questo ruolo da protagonista nell'organizzazione geometrica, in qualità di “quadro nel quadro”, lo notiamo nei cerchi delle decorazioni posteriori. Si preferisce il quadrato al rombo e l'ottagono all'esagono ma il cerchio è una forma perfetta, senza ombra di dubbio. Il semicerchio produce una sensazione di desiderio: sappiamo che manca la metà, la “mezza arancia” e vorremmo completarla. La simmetria ci mostra sul lato opposto un semicerchio quasi identico. Il cerchio, immagine perfetta della sfera, farà da

cornice preferita al fine di realizzare l'effigie divina con "clipeo". Dalla volta del Sacello di San Zenone nella basilica romana di Santa Prassede ci benedice il Cristo *Pantocrator* in un clipeo sontuoso retto dagli angeli; quel tondo divino che risalta nei mosaici di Dafni, di Monreale e di Cefalù. Nella stranissima *Fondazione di Santa Maria Maggiore* (Museo di Capodimonte, Napoli) Masolino utilizza il clipeo (con le figure frontali bizantine del Cristo e la Vergine) appoggiato su una nube per giustificare lo spazio eterno dell'apparizione su un paesaggio *moderno* con le linee di fuga confluenti, come Murillo nel suo autoritratto. Cristo tira fuori la mano dall'alto della cornice stabilendo in questo modo una relazione tra i due universi.

In questo prestigioso medaglione si alternano le zone quadrate. L'esempio classicista dell'abside di Santa Pudenziana a Roma (IV secolo) con il mosaico formato da una scena e una prospettiva unitaria si perderà rapidamente; già nella basilica dei Santi Cosma e Damiano (VI secolo) domina la tendenza alla ieraticità che impera in Santa Prassede e Santa Maria in Domnica (IX secolo), con le zone ben nutrite di eletti e di pecorelle. A Ravenna, mentre i decoratori di San Vitale tendono ai lati della cappella maggiore i rispettivi pannelli con le corti dell'Imperatore Giustiniano e Teodora ben intarsiati nella geometria generale, i decoratori delle due chiese di Santa Apollinare armonizzano le aree del mosaico ("mosaico nel mosaico"). Tre secoli dopo gli affrescatori di Santullano a Oviedo, non avranno dimenticato la lezione e copriranno totalmente le pareti di San Julián de los Prados con una decorazione a fasce fra il pompeiano e il bizantino. Quando Jacopo Torriti realizza il mosaico per l'abside di Santa Maria Maggiore, combinerà in modo armonioso, il medaglione con le aree quadrangolari circondando la scena dell'Incoronazione della Vergine, con un folto pergolato di volute floreali: una pianta che germoglia di sotto la croce nell'abside di San Clemente (XII secolo) dando origine a un albero prolifico. Pensiamo, per esempio, agli innumerevoli alberi della pietà, delle Opere di Misericordia, dei dolori della Vergine e dei discendenti di Jesse che ci offrono

al posto dei frutti, i quadri appesi alle fronde. In pieno Rinascimento, Melozzo da Forlì, nella cappella di Sant'Elena della basilica romana di Santa Croce, impiegherà il sistema tradizionale delle fasce in cui al centro vi è un Gesù benedicente classicista, attorniato da trapezi e ovali. Per questo motivo crediamo che Michelangelo Buonarroti (Caprese Michelangelo, 1475 – Roma, 1564) si comportò in maniera arcaica quando ricoprì minuziosamente la volta della cappella Sistina con un “puzzle” di ordini geometrici. Invece, la grande novità dell'abside della *Basilica di Santa Maria Assunta* di Torcello (Venezia, XII secolo) fu quella di rappresentare la Vergine completamente isolata su di un'infinita conca d'oro, senza proiettarla all'interno della scena riservata dal mosaicista agli apostoli o al Giudizio Universale. In questo sistema di copertura regolare delle pareti, cade l'occhio, in particolare, sul mosaico di un piccolo oratorio milanese, cioè la cappella di Sant'Aquilino nella *Chiesa di San Lorenzo*, celebre per il colonnato romano. Il mosaicista del V secolo non ha impiegato solamente le tessere di differenti colori con la libertà di un pittore ma ha combinato le rappresentazioni di diverse grandezze e senza darsi arie da ritrattista. Ecco che una scena aggraziata e tipica di un “quadro nel quadro” appare sospesa sopra la spalla di un antenato di Gesù.

Sarebbe inutile stilare un catalogo della pittura romana che accetti questo sistema di fasce geometriche, nel quale ogni scena sia preda della composizione generale senza per questo perdere la propria autonomia. Va precisato che tutta la decorazione di questo periodo stilistico procede nel modo succitato. Un'abside del VI secolo, del Museo Copto del Cairo, mostra in modo assolutamente impeccabile quale sia il procedimento adottato a Taüll o a Maderuelo dai decoratori di sei secoli dopo. Si tratta della conca superiore dell'abside con il Pantocrator attorniato dal tetramorfo e il registro inferiore con la Vergine fra gli apostoli. I pittori di Sant'Angelo in Formis, di Sigena o di León affermeranno che si tratta di una necessità decorativa, cioè, quella di rivestire completamente le pareti e le volte di figure e scene incassate nel mosaico con forme geometriche. Questo tratto caratteristico si protrarrà nella

decorazione stilistica del XIII e del XIV secolo. Le chiese di Padova, Firenze e Assisi sono adornate di *quadri* giustapposti.

Georges Duby (storico francese) ha parlato, a proposito degli affreschi di Giotto (Vespignano, 1267 – Firenze, 1337) ad Assisi, dello “spazio scenico” che gli attori esigono. Giotto indubbiamente svuota ogni scena del *locus* necessario affinché entrino a fatica tutti i personaggi; per esempio, i decoratori della Villa dei Misteri c’erano già riusciti, però Giotto ha sempre lo sguardo fisso al problema. Ciononostante, se riflettiamo sull’organizzazione delle scene, egli non adduce invenzioni significative ma si limita a porle, una accanto all’altra, in fasce arcaiche, come succede con Cavallini, Simone Martini o Cimabue. Purtroppo rompere gli schemi con la tradizione dei quadri-mosaico diventa molto doloroso. Se giriamo attorno al gigantesco cavallo di Troia donatelliano, le pareti del *Palazzo della Ragione* di Padova offrono al contempo, nel XV secolo, lo stesso scenario-musivo-dipinto di una cattedrale. Tuttavia come estraniarci dal contesto se nel XVI secolo si decora nello stesso identico modo? La grande astuzia di Giovanni De Vecchi (Borgo Sansepolcro?, 1536 – Roma, 1614) nel riportare in vita gli scialbi registri della *Sala degli Angeli* a Caprarola, è stata quella di aprire una porta fittizia e dipingere sulla propria soglia un nano e il suo cagnolino; uno spazio vivo in uno spazio morto.

Un arazzo è come un pavimento o un muro, un indumento liturgico può essere decorato come una parete. Verso il 1095, la regina Matilde ha l’idea di ricamare in una larga striscia la storia della battaglia di Hastings (*Cattedrale di Bayeux*). La novità della concezione anticipa di molti secoli le storielle grafiche e i disegni animati e le ricamatrici di quel tempo non riescono a omettere i tre pannelli che le aiutano a narrare la storia. Quello centrale, che presenta le scene principali e dei caratteri precisi, mentre, quello superiore e inferiore, servono per i dettagli accessori e ornamentali. Il secolo successivo, i ricamatori del cosiddetto “*Arazzo della Creazione*” (Museo della cattedrale di Girona), organizzeranno uno schema compositivo per fasce, accademico

agli eccessi, attorno al Pantocrator. Intorno a questo medaglione che serve da cornice si dispongono i sette giorni della Creazione del Mondo, emergendo da uno scenario formato da uno spazio indefinito con presunzioni classiciste per riempire gli angolini. La semplicità della composizione contribuisce in maniera decisiva all'effetto che è creato: il Cristo centrale ci sembra in un rilievo e in uno spazio più importanti dell'anello dei *Giorni* e, questo, a sua volta, superiore al quadrato dei *Venti*. Dovrei rammentare però anche i meravigliosi abiti talari di cui Vienna, Bamberg, Burgos o Londra possiedono eminenti modelli. Verso il 1240, una bottega di ricamo della Stiria, realizza una meravigliosa casula di seta con un abilissimo sistema di fasce: su una facciata dei tre ordini di arcate riempiti di angeli, fuoriesce, come un sole, il medaglione di Cristo attorniato dagli evangelisti. La casula è collegata alla miniatura ed è parente del famoso sistema degli scomparti fissi: la tavola.

Voglio citare semplicemente le vetrate colorate, cioè, la tecnica nella quale questo sistema di mostrare la pittura giunge al massimo splendore. Il mosaico dalle forme geometriche è molto adatto ad essere trattato con il vetro colorato, il che significa, che questo tipo di arte va a tramontare quando i maestri vetrai dimenticano le composizioni a fasce, cerchi, losanghe e triangoli che culminano in strabilianti rosoni, il cui effetto, è talmente magico da renderne indecifrabile la *lettura*. Chi sarebbe realmente capace di decifrare le scene bibliche del rosone nord della cattedrale di *Notre-Dame* di Parigi (1270), o le complesse figurazioni che ricoprono totalmente l'assenza di muri della Sainte Chapelle? Possiamo pensare che nelle grandi vetrate del XIII secolo la geometria l'abbia avuta vinta sull'arte figurativa. La soddisfazione mentale nell'organizzare una *storia* (come quella di Santiago in una finestra della cattedrale di Chartres) ha dominato il desiderio di comprensione; in quelle tavole create appositamente per gli angeli, l'unica sensazione che percepiamo deriva dalle iridescenze del colore e dallo schema delle forme geometriche, nel grande reticolo di listelli di piombo. In taluni casi, la geometria va ben più lontano, giungendo a frazionare il tema figurativo per

esigenze compositive. Se l'albero di Jesse si fa facilmente tagliare a pezzi, non accade la stessa cosa con un'icona della Vergine, cioè quella della cattedrale di Chartres, inserita a fatica in una rosa con quattro foglie e due angeli. Questa Vergine insediatasi in tre cerchi secanti ci conduce verso gli eccessi e le fantasie della miniatura, cioè, a trattare di un curioso esempio di "quadro fuori dal quadro".

Uno dei sistemi a fasce più meravigliosi e semplici nel campo della miniatura, è quello che sprigiona dalla *concordanza* dei vangeli sinottici, stabilita nella prima metà del IV secolo da Eusebio di Cesarea. Gli illustratori idearono quattro fasce per i capitoli dei vangeli di sotto i rispettivi archi, separati da eleganti pilastri e tutti e quattro coperti da un superbo arco trionfale; il Codice Vaticano (latino 3806) ne presenta un bellissimo esempio decorato con pavoni di chiara origine mosaico-bizantina. Questo sistema farà scuola.

I piani delle illustrazioni del *Pentateuco Ashburnham* (Parigi, Biblioteca Nazionale), considerata opera ispano-visigota del VII secolo, sono, allo stesso tempo, semplici e variati. Grazie alla fantasia e alla crudezza dei settori dipinti, ha origine l'avvento dei meravigliosi *Beatus* dell'arte mozarabica. Le diciannove figure contengono le scene consecutive in fasce diversificate e formano un agglomerato rettangolare dal quale può fuoriuscire un personaggio sporgendosi all'esterno con un piede o, addirittura, essere completamente al di fuori della cornice come nella storia di Jacopo (folio 25). A questo proposito, vi sono dettagli che "saltano fuori dal quadro" reiterando l'ambiguità fondamentale di una rappresentazione figurativa.

La miniatura cosiddetta irlandese, offre settori figurativi ricolmi di racemi e vegetali, spirali e filigrane d'oro molto simili alle gemme barbare dell'area germanica e vichinga. Vi è un chiaro dominio dell'arte geometrico-astratta su quella figurativa e all'occorrenza, la figura (anche se santa), appare divorata dai fregi della composizione. L'influenza orafa è palese nella miniatura merovingia e carolingia assieme alle reminiscenze classiche.

All'interno di questo "cloisonnement" di smalto, le pietre tagliate a *cabochon*, con gli emblemi vivi del tetramorfo, appaiono separate sin da epoca arcaica. Una magnifica miniatura irlandese del VII secolo dell'Evangelario di San Gallo (*in situ*), presenta San Marco nel registro centrale di una composizione con chiare zone filigranate e i segni degli evangelisti nei rettangoli degli angoli. In un sacramentario di Metz (Parigi, Biblioteca Nazionale) troviamo una commissione eseguita per Drogo, figlio di Carlo Magno, in cui questo sistema di quadri separati sembra applicato alle grandi lettere capitali: la T del "Te igitur" reca un quadro nel mezzo, uno alla base e uno ad ogni punto della barra trasversale. Questa illustrazione ci conduce a una rappresentazione molto usata nella pittura gotica italiana e mai ignorata dagli altri paesi, specialmente nel campo dell'oreficeria liturgica, che consiste nel porre agli estremi del braccio orizzontale di un crocifisso le effigi della Vergine e di San Giovanni. Le possibilità costruttive della forma della croce appaiono già intelligentemente sfruttate nel Crocifisso di avorio di Fernando e Sancha (Madrid, Museo Archeologico Nazionale, 1063), con il tetramorfo ai quattro lati del perimetro e ricolmo abbondantemente di fronde con personaggi intrecciati; la Resurrezione, invece, si trova nella parte alta del recto della croce con una balza colma di minuscole figure resuscitate e giudicate da Cristo. La rappresentazione dei personaggi nei quadri o negli ovali della cornice della scena o della figura principale è costante nell'arte della miniatura; arte ricchissima d'invettiva nell'organizzazione delle fasce, nell'assimilazione di ricette di tutti i tipi, nelle ambiguità degli spazi e nella penetrazione dei personaggi di un registro nell'altro (si veda *Saint-Amand*, Valenciennes, in cui la scena dell'ascesa del santo appare sovrapposta alle fasce, ca. 1140). L'illustratore gode di tutte le libertà al fine di realizzare una miniatura che si ispiri all'architettura (come la superba *Città di Dio* di Sant'Agostino nell'esemplare di Canterbury, Biblioteca Laurenziana, Firenze, ca. 1100) o nella scultura (Augusto del *Liber Floridus*, di Lambert de Saint-Omer, Università di Gand, ca. 1120). Si può utilizzare la cornice nei

modi più disparati come si nota nel *Beato de Saint Sever* (B.N. Di Parigi, metà dell'XI secolo) e negli altri *Beati* spagnoli, come nel *Beato* di Fernando e Sancha, opera di Facundo (Biblioteca Nazionale di Madrid, ca. 1047). Qui troviamo un medaglione con l'agnello mistico al centro di un'orbita con personaggi concentrici, sul quale si ergono due angeli che sostengono all'interno di un arco a ferro di cavallo, l'effigie di San Giovanni evangelista. In tutti questi modelli ecco apparire i *Commentari dell'Apocalisse* e del *Beato di Liébana* che hanno dato all'illustratore straordinarie possibilità di creare spazi e inventare i registri più sorprendenti. Infine, l'artista può estrapolare dalla cornice il personaggio principale, come fece l'illustratore del Salterio di Enrique di Blois, nel presentare un angelo che chiude il portale dell'inferno, cingendo la cornice al luogo infernale, che, a sua volta, rappresentato con le fauci spalancate, è un autentico "quadro nel quadro" (se l'angelo si trova all'esterno). In questa prospettiva è bene rammentare la stupenda miniatura di un messale boemo della metà del XII secolo (Biblioteca Reale di Stoccolma) nel quale il miniaturista si ritrae con lo Scriba e l'Apprendista nella parte bassa e, come si trovasse davanti a un'opera che sta terminando di dipingere, vediamo uno dei più antichi autoritratti del pittore e allo stesso tempo, la dimostrazione che la "realtà" della miniatura con San Gregorio Magno è di secondo livello assieme alla realtà viva di coloro che la dipinsero.

Infine, potremmo asserire con modestia che l'arte *minore*, in miniatura, ci trasmette tutte le soluzioni che possono impiegare, per un lungo periodo, gli artisti *maggiori* dei dipinti murali e delle pale d'altare. L'organizzazione geometrica e mentale del polittico, che quasi sicuramente domina in Europa nei secoli XII e XVI, la troviamo già in una miniatura del *Vangelo di Cambridge* (Biblioteca del Collegio del Corpus Christi, Cambridge, fine VI secolo), che rappresenta San Luca al centro di un'architettura coronata da un attico con il proprio stemma, un toro. Ai lati dell'architettura troviamo due serie di scene riferibili ai fatti che questo apostolo narra nel vangelo. La figura

centrale è il nodo della composizione dei diversi personaggi affiancati. Bonaventura Berlinghieri o Margaritone d'Arezzo creano i primi quadri di San Francesco d'Assisi, contornato dagli episodi della sua vita, a partire dalla prima metà del XIII secolo. Nella "tavola" di Berlinghieri (1235) della chiesa di San Francesco a Pescia, risulta chiaramente che non possiamo separare gli episodi, dato che questi "quadri" si trovano fisicamente "all'interno del quadro" e sono stati dipinti nel polittico. L'autonomia dei pannelli delle tavole successive (particolare che può ingannarci nei musei), non porta con sé la sovranità del tema e dell'organizzazione. In qualsiasi tavola (come nei paliotti romanici) l'immagine o la scena centrale sovrasta e fa chiarezza su ciò che ci viene presentato ai lati lunghi dell'opera, cioè le illustrazioni o i riferimenti. La predella o l'attico possono darci notizie sulla Fede del personaggio centrale, mentre, le tavole laterali ce le daranno sulla vita e sui miracoli. Se alcuni paliotti tengono in serbo, per rispetto, la tavola dedicata a Cristo o alla Vergine e quelle laterali ai santi (per esempio, ai Santi Quirico e Julita de Durro, Museo di Cataluña, XII secolo) dal XIII secolo, questa logica sarà sovvertita. Le icone bizantine seguono a volte questo criterio, per esempio, il *San Nicola* dell'omonima chiesa di Kakopetria, a Cipro (ca. 1300), appare tra due ali di personaggi con le scene della sua vita, mentre il Cristo e la Vergine lo benedicono da due piccoli scomparti situati nella parte alta. Ai suoi piedi, secondo la moda occidentale, compaiono i donatori. Sebbene si tratti di un singolo quadro senza la divisione netta e ben marcata, i registri esistono. Direi che sono presenti maggiormente quando svaniscono fisicamente, cioè, quando Cimabue, per esempio, dipinge le sue Madonne fiancheggiate da angeli scaglionati e su di un trono con i devoti; o quando, quasi due secoli più tardi, Bartolomé Bermejo fa sedere *Santo Domingo de Silos* (Prado) su di un trono decorato con delle bertesche e dei personaggi legati alla virtù. Sappiamo molto bene che non si tratta né di statue né di nani acrobatici, bensì di allegorie, e che lo spazio e il contenuto non hanno niente a che fare con il personaggio principale ma servono a rendere

evidenti le qualità morali della figura.

Questa relazione tra i diversi quadri che compongono un collettivo ideale si apprezza chiaramente nelle illustrazioni stampate. La *Biblia Pauperum* traspone in immagini gli episodi dei libri santi per gli usi degli illetterati e non ha niente a che fare con l'ammirevole *Bibbia di San Luigi* (cattedrale Primata di Toledo), nella quale gli artisti parigini maggiormente raffinati del XIII secolo, dipinsero cerchi sovrapposti assieme al testo latino. I medaglioni rotondi s'impiegano nelle prime edizioni della *Biblia Pauperum* (Heidelberg), ma in quelle più comuni del XV secolo si presenta in ogni pagina una specie di trittico; in queste due fasce, cioè, al di sopra e di sotto le lamine, vi sono delle finestrelle con bifore da cui si affacciano i profeti con i filatteri che corrispondono alla scena principale. Questa illustrazione appare contornata da altre due scene che sembrano prefigurare alle precedenti per quanto riguarda la concordanza biblica: la resurrezione di Lazzaro è accompagnata da quella del figlio della vedova di Sarepta, grazie ad Elia, e dalla resurrezione del figlio della Sunamita, per volere di Eliseo. L'epifania è accompagnata dalla visita di Abner a Davide, della regina di Saba a Salomone... Le scene laterali (Antico Testamento) sono collegate e dipendono da quella principale (Nuovo Testamento).

Il pittore di pale d'altare sembra maggiormente intenzionato alla chiarezza della composizione rispetto al miniaturista. Di fatto, dal XIV secolo, il tipo di registro chiamato tavola è già perfettamente definito ed è difficile sbarazzarsi di esso. La verità è che alla miniatura occorre la stessa cosa del polittico e a parte le opere di astrologia, i repertori e i calendari, nei quali si impone la sovrapposizione di fasce (il codice *De Sphaera*, della biblioteca estense di Modena, ci dà una magnifica visione del segno del leone collegato al giorno settimanale della domenica, al sole e al dio Giove, all'interno dei "quadri" sferici di epoca successiva, con gli spazi totalmente impermeabili), la maggior libertà concessa ai miniaturisti sarà contornare la scena con la lamina di una cornice floreale "realista" che evidenzia la natura

della creazione mentale. Ciononostante, vediamo pale d'altare che non seguono questa regola. Per esempio, nella tavola centrale della pala di Porta Coeli, di Lorenzo Zaragoza (Museo di Valencia, XIV secolo) la croce è circondata di medaglioni che rappresentano i sacramenti. Nella pittura fiamminga del XV secolo, specialmente con Van der Weyden, sarà normale circondare la scena principale (trittico del Prado) di scenette che trovano posto nell'architettura, relative a ordini mentali. Vi sono i sacramenti, le Opere di Misericordia, i comandamenti... Il famoso specchio rotondo che Van Eyck colloca sullo sfondo del proprio ritratto degli *Arnolfini* (National Gallery, Londra) è contornato, a sua volta, da dieci tondi che rappresentano la Passione, la morte e la Risurrezione del Signore. I frutti dell'albero di Jesse sono ben conosciuti ma potrebbero esservi ugualmente i frutti dell'albero della croce, come nella tavola di Pacino di Buonaguida, dell'accademia fiorentina; quarantotto "tondi" o quadri nel quadro che illustrano la figura del Cristo crocifisso. Nella pittura manierista o della fine del periodo gotico nei Paesi Bassi, questi medaglioni delle gioie e dei dolori della Vergine, dei misteri del rosario, etc., saranno di moda, come fossero un modo di rammentare i riferimenti necessari per le pratiche devozionali. La rappresentazione oberata dello spazio assume il significato quasi esasperante, propriamente manieristico, con lunghissimi punti di fuga in prospettiva e sono curiosissimi (diremmo quasi surrealisti) questi tipi di fasce che contornano la scena centrale di una ghirlanda di spazi deliranti, perfetti ma a compartimento stagno (Frans Francken, *Parabola del figliol prodigo*, Louvre).

La composizione a fasce è ben collegata con gli scenari teatrali, sia nel duplice aspetto misterioso o propriamente teatrale, sia in quello del quadro vivo che mette in scena un ingresso trionfale o una festa pubblica. Gli archi trionfali sono vere pale d'altare e le illustrazioni, per esempio, del libro di J. B. Lavaña, *Viaje de... Felipe III al reino de Portugal* (Madrid, 1622), ne sono una prova. L'arco è disposto a piani e fasce con personaggi reali, scolpiti o

dipinti, in relazione logica e geometrica. Tale sistema si applica per i frontespizi dei libri e quello intitolato *The Workes of Benjamin Jonson* (Londra, 1616), offre al lettore uno strano arco o scenario con i diversi generi teatrali sia nelle insegne che nelle figure allegoriche. Inoltre, la grafica fantasiosa dà risalto maggiore alla scenografia. Sotto questo punto di vista, l'*Arco trionfale dell'imperatore Massimiliano*, inciso in legno da Dürer (1512), composto di 92 stampe, con un'altezza totale di tre metri e un'infinità di scene, scudi, insegne ed effigi, rappresenta l'opera monumentale assoluta nel suo genere, non solo, ma la più importante per quel che riguarda il colossalismo germanico per le decorazioni dipinte di edifici di grandi dimensioni. Saggio ammirevole di uno scenario distribuito a fasce e di gran valore allegorico è la tavola proveniente del Parral, scuola Van Eyck, *La fonte della Grazia* (Prado), sorta di polittico di un solo scomparto e meravigliosa sacra rappresentazione teatrale.

La comparsa di un personaggio importante o la sua visione esige quasi sempre un'organizzazione su vari livelli: per molto tempo l'Apparizione fu inserita nel tondo trionfale dei miniaturisti o nella mandorla delle celebrazioni del lavoro. La maggior parte dei pittori del rinascimento sono arcaici, sotto questo aspetto (Masolino: *Fondazione di Santa Maria Maggiore*, Napoli; Pinturicchio, *Incoronazione della Vergine*, Musei Vaticani; Raffaello, *La disputa del Sacramento*), fatta eccezione per Correggio, che con i cieli prodigiosi inaugura la pittura illusionista del barocco che, senza bisogno della cornice, inserisce uno spazio all'interno o al di sopra di un altro spazio, presentando il personaggio che appare come circondato nel proprio spazio ultraterreno. Ciononostante, in pieno XVII secolo, Zurbarán non riuscirà a liberarsi della composizione a fasce, dipingendo delle visioni (*Il miracolo della Porziuncola*, Museo di Cádiz; *Apoteosi di San Tommaso*, Siviglia; *Visione di San Alonso Rodríguez*, Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando, Madrid).

La necessità di un'organizzazione a fasce nelle miniature di tipo

astrologico si estende naturalmente alle pitture del genere sopracitato. Nel palazzo Schifanoia di Ferrara, Francesco del Cossa realizza per Borso d'Este, alcune ricche composizioni murali su tre registri: quello in alto, con il trionfo del pianeta corrispondente, quello centrale, con il segno zodiacale del mese e la fascia inferiore, con i giochi e il governo che sulla terra (concretamente nella corte di Ferrara), corrispondono al fregio superiore; si tratta del sorprendente adattamento allo spirito monumentale della miniatura (ca. 1470). Nel Palazzo d'Arco di Mantova, pochi anni dopo (ca. 1500), G. M. Falconetto riunisce, assieme ad altri miniaturisti, lo Zodiaco e le leggende in una solita scena ma rappresentate come una "pala" di un finto altare con bassorilievi fittizi. Una linea guida della disposizione delle miniature astrologiche rimane, nella grande opera di Filippo Lippi, per l'abside della cattedrale di Spoleto, con l'incoronazione della Vergine all'interno di un sole dai raggi contorti, e nei "trionfi" della Vita e della Morte nella cappella Bentivoglio di San Giacomo Maggiore di Bologna, con i paesaggi vivi e minuziosamente circolari; opera di Lorenzo Costa (1488). Proprio Raffaello, nella cappella Chigi, di Santa Maria del Popolo a Roma, colloca i pianeti nell'aureola dello Zodiaco, coronati dagli stessi angeli che sorreggono le Vergini. Il museo del Prado possiede copie antiche di queste opere, nelle quali, il cerchio zodiacale è considerato, allo stesso tempo, un simbolo, un oggetto *reale*, che può servire da scanno a un angelo e simboleggia il confine di uno spazio *altrui*, nel quale Selene-Diana o Apollo-Febo, imperano.

In alcune occasioni, il pittore cassa le linee che separano i diversi scomparti di un'opera a registri, per ottenere una naturalezza maggiore, senza prescindere dalla sequenza logica. Nell'allegoria delle chiese Militante e Trionfante, nel Cappellone degli Spagnoli, di Santa Maria Novella a Firenze, Andrea Bonaiuti ha compreso, dal 1370, che gli occhi seguono con maggior compiacimento una logica, che non sia eccessivamente condivisa dalla geometria lineare. Se eliminiamo le linee, passiamo facilmente da un registro all'altro, grazie ai Domenicani, fino a giungere a un cielo arcaizzante. Un

esempio lampante di questo tipo è l'*Incoronazione della Vergine* di Enguerrand Quarton, nella Certosa di Villeneuve-les-Avignon ed è una delle opere maestre della pittura francese. Quarton (o Charton) divide il quadro in due registri ben distinti: il cielo e la terra, e l'inferno. Al centro del primo, adottando uno schema circolare di tipo astronomico, appaiono la Trinità, la Vergine e i cori angelici; su entrambi i lati, vi sono cinque piani con gli eletti. Nel registro inferiore, le due Gerusalemme ai lati della Croce; nel mondo sotterraneo, il limbo, il purgatorio e l'inferno. Nel contratto che, Engerrand Quarton, firma nel 1453 con il chierico Jean de Montagnac, vengono chiariti espressamente, come si trattasse di un sermone, gli elementi che devono rientrare nell'illustrazione teologica del potere della Madonna. (In nessun altro modo, Gil de Siloé, ha concepito il polittico della Certosa di Miraflores). Nel far convivere tutti i personaggi e gli oggetti in uno spazio e in un'atmosfera unici, Quarton, ci dà in questo curioso stile moderno, una dimostrazione dialettica totalmente medievale.

La composizione a registri raggiunse, nel XV secolo, tutta la sua metodica eloquenza, dal *Polittico dell'Agnello* di Van Eyck, alla *Leggenda della Croce* di Piero della Francesca. A volte il sistema si nasconde dietro l'apparente osservazione della natura. È il caso, per esempio, della *Pala Merode*, del Maestro di Flémalle (The Cloisters, New York), trittico i cui scomparti sono prolungamenti mentali e spaziali della scena centrale dell'Annunciazione; vicino alla panca lignea dove la Vergine sta leggendo, vediamo il laboratorio di San Giuseppe e all'altro lato, un piccolo patio che concede ai devoti committenti di assistere alla scena del messaggio celeste, attraverso una porta aperta... nella cornice. La predella del *Miracolo dell'ostia profanata*, di Paolo Uccello (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino), presenta gli episodi del racconto concatenati in scomparti che comunicano gli uni con gli altri.

Sicuramente, non vi è al mondo edificio che offra maggior numero di dipinti eseguiti con il sistema dei registri, del Vaticano e ciò si nota nelle

decorazioni realizzate per vari committenti, da Piermatteo d'Amelia (Belvedere), Pinturicchio (Appartamento Borgia), Beato Angelico (Cappella Niccolina), Signorelli, Perugino, Botticelli e Michelangelo (Cappella Sistina), Raffaello (Stanze e Logge), Perin del Vaga e Giovanni da Udine (Sala dei Pontefici), Prospero Orsi (Salone Sistino della Biblioteca Vaticana), etc. Nella Pinacoteca, per esempio, che abbraccia lo straordinario *Giudizio finale*, firmato Nicolò e Giovanni (XI secolo), curiosa tavola a forma di buco di serratura (forma circolare e base rettangolare), fino a giungere alla meravigliosa predella dei *Miracoli di San Vincenzo Ferrer*, di Francesco del Cossa. Questo tipo di composizione, molto utilizzata dai veneziani del XVI secolo (con l'*Epifania* di Tiziano, del Prado; la *Madonna del Rosario*, con i quindici tondi dei Misteri di Lorenzo Lotto, della chiesa di San Domenico di Cingoli; le decorazioni di Veronesi del Palazzo Ducale di Venezia; i “teleri” di Tintoretto, della scuola di San Rocco; la *Vergine Maria in Cielo* di Leandro Bassano, del Prado, etc.) e dai decoratori romani e fiorentini (con gli Zuccari e i collaboratori di Caprarola, gli appartamenti papali del castello di Sant'Angelo a Roma, lo Studiolo del duca di Toscana della Signoria di Firenze, etc.) va a perdersi quasi completamente nel XVII secolo; secolo dell'unità delle arti e degli spazi, delle composizioni miste ma concepite come un tutto unificato grazie all'atmosfera e alla luce. Periodo storico che dà con gusto straordinario, i migliori modelli di “quadro nel quadro”. Tuttavia, al principio di questo secolo, il Greco, dipinge ancora composizioni a registri (*L'Orazione nell'Orto*, *Sepoltura del Conte di Orgaz*).

Il sistema, però, non si perde per niente. Passando dal gusto pompeiano di Adam, nel XVIII secolo, alle pseudo-decorazioni rinascimentali dei saloni da ballo e delle sale dei comuni, del periodo successivo, giungiamo allo stile “*Art Nouveau*” o “*Modern Style*”. Una tecnica che ama gli scomparti, sebbene non siano dialettici, bensì volubili e che provengono dal Preraffaellismo miniaturizzato, nipote di W. Blake; dai Nabis, che trovano nella divisione a registri un gusto esotico, al quale siamo molto sensibili dai

tempi di Gauguin. L'amore per la stampa giapponese, prodiga di eccezionali "pannelli paraventi", si apprezza nelle composizioni decorative di Bonnard e Vuillard, minuziosamente reticolate. "L'Orfismo" di Delaunay, il "Vorticismo" di Lewis, il "Neoplasticismo" di Mondrian e Doesburg, il "Costruttivismo" di Torres Garcia, trattasi, maggiormente, di regressi all'opera muraria con registri indipendenti ma intenzionalmente unitari. Gran parte della pittura ottica geometrica di Herbin e Vasarely, si basa sulla composizione a fasce, alla quale sono inclini artisti opposti come Léger, Dubuffet, Sironi o Rauschenberg. La cosiddetta "nuova figurazione" o "figurazione narrativa" non è che un arcaico ritorno al sistema dei registri della miniatura medievale. Sistema che segue con innegabile ingegno, sebbene con una certa mediocrità plastica, Andy Warhol.

Il ritratto

Pare che furono i romani a inventare il busto, geniale obbrobrio, crimine fatale e meravigliosa, atroce carneficina; immaginiamo l'effetto che darebbe, scoprire in una valigia – nascondiglio dei delitti – un busto umano mutilato, come quelli dell'arte dei Flavi, elegantemente installati su un piedistallo. Le "teste di ricambio" egizie non furono concepite per impressionare. Quando nel IV secolo a.C., i greci realizzarono statue delle proprie celebrità, le produssero intere (vd. W. Zschischmann, *Arte greco-romana*, 1962). I romani soppressero quello che pareva loro meno essenziale o, quantomeno, non troppo originale. Per questo motivo le teste dei busti romani pesano tanto, senza il contrappeso del ventre. Per questo motivo, guardando le statue imperiali ci accorgiamo del corpo posticcio, nel quale l'unica cosa davvero importante è il busto. Allo stesso modo realizzarono ritratti a sbalzo per le tombe. Questi busti protesi all'esterno delle cornici contemplano, tuttora immutevoli, l'affaccendato automobilista della Via Appia Antica. Questa

cornice un po' rudimentale, sorta dall'esumazione delle laudi, è stata migliorata nei sarcofagi in cui il ritratto del defunto appare nella forma rotonda, sostenuto dai geni alati.

Arrivati a questo punto, ci accorgiamo di due cose: che il ritratto funerario è, in realtà, nella forma circolare, un ritorno alla moneta, nella quale è stato rappresentato dal IV secolo a.C.; e che in una figura, la cornice è qualcosa di fondamentale, che contribuisce all'illusione dell'immagine che si sta vivendo in una realtà, in uno spazio differente. La forma rotonda porta con sé un'idea di fioritura: gli egizi la riservano al sole. In questa forma, i romani concepiscono il proprio lauro. Le effigi virili che fuoriescono dai clipei nel I secolo (Museo di Ostia) sono portatori e garanti della nobiltà. Quando l'arte cristiana impose l'aureola alle figure celesti, quale bagliore divino, gli imperatori si affrettarono ad appropriarsene. Il ritratto nel tondo di pietra, legno e vetro, assume un'aurea di eternità. La moneta, inventata dal 700 a.C., giunse a fare capolino all'interno di un tondo perfetto, nel periodo cosiddetto della "migliore arte" (415-336), dando subito dopo, ritratti attendibili di Alessandro Magno, inscindibili dal contorno circolare.

Non possiamo addentrarci, in questo contesto, nell'argomento del nimbo o aureola collocata a circondare la testa di alcuni personaggi divini, quale effluvio della santità o del potere solare.

L'essenziale nel ritratto è prolungare di là dallo spazio e dal tempo l'apparenza vitale di una persona. Il ritratto (come la fotografia) è una parte dell'essere. Oscar Wilde mostrò in modo molto raffinato fino a che punto un ritratto è un uomo. Ciò che ci soggioga del ritratto è l'autenticità, l'immedesimarci in esso. L'opera in sé è un surrogato della persona: l'amante femminile si consegna come se si abbandonasse a se stessa (in modo più o meno casto); la vedova contempla la fotografia cobalto della tomba dello sposo come se da essa si materializzasse il defunto. Ai cristiani mancava un ritratto del Cristo e un altro della Vergine. San Luca, gli Angeli, Gesù stesso, rimediarono — secondo la leggenda — a questa necessità. Il *vero volto* della

Madonna dipinta da San Luca, si presenta alla devozione dei fedeli, mentre, le teste annerite e meditative, riccamente incorniciate, si moltiplicano. Nella Venezia del XVI secolo, i patrizi hanno una Vergine nella cappella familiare della chiesa che protegge le loro famiglie e una Madonna *greca*, alla quale si rivolgono devotamente nell'oratorio privato. Nella Roma del XVII secolo, le antiche Madonne bizantine sono sontuosamente incorniciate. Considerate le piccole dimensioni per le immense basiliche, Rainaldi o Bernini s'ingegnarono d'incorniciarle in maniera che paressero enormi e che si vedessero dal portale, luminose dall'alto dell'altare maggiore. Per questo motivo moltiplicarono le cornici e gli spazi scenici. Santa Maria in Campitelli a Roma, è l'opera maestra dell'architettura e della scenografia: attraverso spazi concatenati di luci e penombre, lo sguardo raggiunge l'abside, dove, in un immenso sole sostenuto da grappoli di angeli, brilla l'icona microscopica della Madonna del Portico. Attraverso i mosaici e le miniature bizantine, il genio alato pagano si è cristianizzato e convertito in angelo cristiano che offre al fedele la *vera* rappresentazione della Vergine. Ancora un altro passo e giungerà al profano, munito di diadema e della fiaccola di Imeneo, mostrerà all'abbacinato Enrico IV, il ritratto incorniciato della consorte Maria de' Medici sotto l'eterno sguardo di Giove e Giunone, per una volta, appacificati, nella tela meravigliosa di Rubens per la Galleria di Lussemburgo (Louvre); si tratta della versione "ad usum principum", dell'iconografia delle Opere di Misericordia ed esempio lampante del "quadro nel quadro", con le rispettive "realità". Un amorino ruffiano strizza l'occhio al monarca, mentre Francia-Minerva-Bellona lo sollecita a volgere gli occhi verso l'effigie dell'amata. Gli angeli che sostenevano con aspetto imperscrutabile l'immagine del Cristo, sono discesi sin qui, a Santa Prassede a Roma o a San Frediano a Lucca. Tuttavia, Rubens li impiega ugualmente per necessità maggiormente legate alla Misericordia. Nella "pala" dei sovrani di Mantova (*in situ*) la famiglia Gonzaga appare pregando devotamente ai piedi della Trinità, dipinta su un arazzo, che gli angioletti lasciano volteggiare. Nella chiesa di Santa

Maria in Vallicella, il quadro della Madonna (Rubens) sarà contornato da una pseudo-cornice. La verità è che questo eclettismo fu già osservato dal decoratore della chiesa (visigota?) di Quintanilla (Burgos), dipingendo degli angeli eguali al Cristo, come nei clipei del Sole e della Luna dell'arco trionfale. Ecco in che modo Rubens si fece perdonare le frivolezze al servizio dei grandi del mondo, inventando per la Vergine una cornice simile alla carnagione di un neonato; la più clamorosa, eclatante, "barocca" e rosea, nella spettacolare tela del Louvre.

L'immagine della Misericordia, protetta dal Concilio di Nicea II del 787, contro gli iconoclasti e la reiterata devozione dopo le decisioni di Trento del 1562, dovette presentarsi degnamente, come una realtà di un ordine particolare. Non come una persona dalle fattezze di un essere celeste al quale il cristiano si rivolge in preghiera, nemmeno come una mera rappresentazione, bensì come una realtà intermedia con un determinato valore, dovuto ai miracoli, alle suppliche che l'avvolgono e all'eccellenza del lignaggio. Ho già menzionato la pretesa autenticità delle icone miracolose. José de Valdivielso, celebre poeta e sacerdote spagnolo, nel sostenere Carducho nella causa contro le imposte a Madrid, nel 1630 ca. (vd. Carducho, *Dialoghi della pittura*) affermò che Cristo dipinse il proprio autoritratto, poiché un monarca barbaro, chiamato Abagaro, ebbe l'onore di ricevere il ritratto dello stesso Gesù, che appoggiando il viso su di un telo vi lasciò impressi i propri tratti somatici. Sappiamo che, con questo sistema, la Veronica ottenne la vera Misericordia, detergendo il sudore e il sangue del volto di Gesù durante la Via Crucis; Valdivielso la chiama Berenice, in modo erudito. Il velo della Veronica con il "volto di Dio", è un tema ripetuto *ad libitum* nella pittura cattolica, dal XV secolo. In questo secolo, figura un autentico "quadro nel quadro", nelle tavole che presentano l'Uomo dei Dolori venerato dai fedeli e circondato dai simboli della Passione, una mnemotecnica necessaria alla meditazione e alla supplica (vd., per esempio, il "Maestro della Leggenda di Santa Catalina", Prado).

Non sono rare neppure le rappresentazioni della Veronica che regge, nel modo magnifico che diede origine al nome irriverente di una mossa della tauromachia, il velo con il volto di Gesù. L'argomento diede i natali al "Maestro della Santa Veronica" (Pinacoteca di Monaco, inizi del XV secolo), che ci mostra in prospettiva gerarchica, un enorme panno con una grande testa, retta da una donna venerata da piccoli angeli. Il maestro di Flémalle ne ha uno, bellissimo, nell'Istituto Städel di Francoforte, nel quale l'ambiguità del "quadro nel quadro" è maggiore del Santo Volto dipinto su un tessuto trasparente, attraverso il quale si vede il vestito della santa donna, a sua volta collocato in uno spazio astratto, come di una nicchia di stoffa forata che la trasforma in "immagine" che regge un'altra "immagine". In Spagna, El Greco ha dato una delle versioni più geniali sull'argomento (per esempio, Museo di Santa Cruz, Toledo): la donna regge un panno con l'orlo bordato che gioca con la cornice del quadro reale, del quale, notiamo i bordi approssimativamente paralleli e che contrastano con il gesto elegante, manierista della Veronica e lo scorcio brandito dal suo sguardo. Il volto di Cristo ci è presentato pienamente frontale, proprio come l'icona bizantina che il Greco, indubbiamente, venerava e che per lui rappresentava la vera *effigie* del Salvatore. Zurbarán si limita a presentarci (Museo Nazionale di Stoccolma) il sudario o il panno tenuto fermo da delle graffette o dei chiodi, sullo sfondo del quadro, in un triplice spazio: lo sfondo nero, lo spazio della tela e quello dell'effigie ivi impressa. La brama naturalistica del XVII secolo, ci conduce a Bernardo Strozzi e alla Veronica dipinta seduta, mostrando in diagonale il sudario raggrinzito, affinché stia all'interno della composizione. Ma il trattamento riservato al Volto Santo distingue, ciononostante, le fattezze dell'uno dall'altra (Museo del Prado).

Tuttavia anche gli angeli furono pittori, come Valdivielso: essi sono gli autori del ritratto di San Domenico di Guzmán, che la Madonna regalò al convento di Soriano, in Calabria, nel 1530. Proprio Zurbarán, è uno degli autori che hanno interpretato questa leggenda; nella tela per la Chiesa della

Magdalena a Siviglia, la Vergine, vestita da regina del cielo e con il rosario domenicano nella mano destra, offre a un frate il ritratto del Fondatore, che regge Santa Catalina, mentre la Maddalena, per non lasciare incustodita la coppa con l'unguento profumato (suo simbolo) si limita ad assistere alla scena. Ecco il tipico quadro nel quadro.

“L'icona” o immagine della Misericordia possiede, quindi, un'essenza che non appartiene al mero quadro figurativo. Nella chiesa di San Giorgio a Vatili (Cipro), si venera un quadro della *Vergine Maria in trono, tra San Nicola e San Giorgio*, tavola bizantina tradizionale, ma nella parte inferiore, un pittore di scuola veneziana del XVI secolo, aggiunse alcuni busti oranti, il cui aspetto moderno e realista, si separa dallo stile arcaico e idealista delle immagini sante dell'icona, che gli servì da sfondo. In questo modo, si venne a creare uno spazio ristretto, con delle figure vive ma prigioniere fra la cornice del dipinto e l'icona, distinte dallo spazio astratto e atemporale.

La presentazione dell'*icona* venerata dai fedeli nel dipinto, è condizione *sine qua non* negli “ex voto”, realizzati per gratitudine nelle immagini della Misericordia. Un caso speciale e di stupenda fattura, è quello di Tiziano nella *Pietà* dell'Accademia di Venezia, accanto alla cui nicchia si ripete l'immagine dei piccoli ex voto. Si tratta, generalmente, di opere popolari e senza pretese artistiche, ma quella goffaggine fatta d'incanto può offrirci squisite interpretazioni spaziali. L'Italia, la Germania e l'Europa Centrale sono paesi prodighi, in questo genere, di dipinti della Misericordia. Nella collezione tedesca Erwin Richter degli ex voto sui territori alpini, si decanta un quadretto di tale Johann Michael Rottmayr, del XVIII secolo, al quale, paralizzato sulla poltrona, accanto alla moglie in preghiera, appare la Vergine con il Bambin Gesù e un angelo che li sostiene, a mo' di Velo della Veronica; inoltre, da un sudario con il Cristo crocifisso sgorga del sangue fuori da un calice, dal quale germogliano come fiori, niente meno che quattordici teste di Cristo, probabile immagine della Codardia e straordinaria rappresentazione iconografica.

L'arte figurativa degli interni delle chiese, con gli altari, non è meno frequente di quella di Giotto, del quale abbiamo trattato. Esempi di rara bellezza sono gli episodi della vita di Santa Lucia, che Lorenzo Lotto dipinse dal 1530 (Pinacoteca di Jesi); lì troviamo non solo un altare, bensì il sepolcro di Sant'Agata, con gli ex voto collocati sul soffitto. L'anonima *Vergine del Carmelo* del Museo Lázaro Galdiano (XVII secolo), mostra in modo preciso la rappresentazione di un quadro, senza che i rispettivi spazi si confondano. La pittura truculenta del XIX secolo sarà ricca d'interni delle chiese e delle cappelle, nelle quali, i cosiddetti pittori della Storia, si distinsero per lo stile *verista* e *idealista* della tavola ma alla ricerca dell'effettismo.

Se l'icona bizantina era solitamente inquadrata da una cornice e persino da una fodera molto raffinata, nella pittura fiamminga, l'icona o l'immagine misericordiosa, era contornata, a mo' di cornice, da una ghirlanda floreale, una sorta di naturalizzazione e di verosimiglianza dell'antico lauro. L'icona non ci è presentata, oramai, come un "ente reale devozionale", bensì come il quadro-oggetto, fittizio, avvolto da petali e fronde "reali". Molti pittori, come Adriaenssen, Michel Bouillon, François Ykens e Daniel Seghers, coltivano questo genere di benevola devozione e convenevole decorazione, rendendo evidente fra gli pseudo-quadri di Rubens, il celebre dipinto della Madonna con il Bambino del Prado, avvolto da una ghirlanda di Jan Brueghel. Quest'ultimo, detto dei Velluti, dipinse egualmente dei quadri profani con il solito procedimento fittizio, come il quadro *Cibele* del Mauritshuis dell'Aia, con il motivo centrale di Van Balen. A volte, la cornice floreale non è simulata, bensì reale; più precisamente, lo specialista realizza le ghirlande dipingengole in una quadratura o una tavola bucherellata, che alla fine, diviene la vera cornice. Tuttavia essa apparirà liscia e, a sua volta, incorniciata, all'interno della quale sposterà la testa dipinta dal maestro, nell'arte figurativa. A proposito di quest'abitudine, di cui vi sono splendidi modelli a Viana do Castelo, va menzionato un quadretto di L. A. Elsevier (1617-1675) che raffigura l'interno di una chiesa olandese, come quelli di

Emmanuel de Witte o di Saenredam. Il pittore per aumentare l'illusione della profondità, ha collocato questo scorcio all'interno di una quadratura piana, dipinta e a forma di arco, attraverso del quale ci affacciamo sulla navata, mentre, un cane mangia delle ossa sulla pavimentazione, nella parte bassa del riquadro (Lisbona).

I ritratti che i libri mostrano, non più dello scrittore ma dell'*editio princeps*, al quale il libro si rivolge, sono di moda allo stesso modo delle effigi sepolcrali, contenute in eleganti ovali, che iniziano a popolare le penombre delle chiese romane d'inquietanti presenze. Queste effigi dei libri sono solitamente incorniciate da ghirlande, trofei, palme ed emblemi che moltiplicano gli spazi "mentali". La stampa di Cristina di Svezia bambina, di F. Van Hulsen, è strettamente connessa con i sepolcri, sebbene appaia sopra un'ara con un'iscrizione. In questa stampa vi è uno spazio eroico, quello dell'altare, al di sopra del quale svolazzano gli angeli reggendo i simboli di Cristina e il ritratto della donna. Tiziano, come sempre ricco d'inventiva, pone la propria modella, personaggio "reale" (la *Schiavona*, della National Gallery di Londra), a detentrica del ritratto scolpito della donna stessa, simultaneamente, con questo rilievo, costruisce un "quadro con parapetto", come quelli che esamineremo nell'ultimo capitolo, distruggendo la "realtà" dell'intero quadro. Nel XVI secolo, è già di costume che una qualsiasi persona ritratta, ci mostri un simbolo che lo caratterizza: *Isabel Clara Eugenia* (Museo del Prado, Sánchez Coello, 1586) ci mostra il cammeo di suo padre, Filippo II. La baronessa Dacre, nel ritratto di Hans Eworth (Galleria Nazionale del Canada, Ottawa, ca. 1555), sta scrivendo al bel defunto sposo, ancora vivo nella memoria, il cui ritratto è appeso alla parete. In uno dei primi ritratti di famiglia dei Paesi Bassi, quello dei Van Berchem, dipinto da Frans Floris nel 1561 (Museo Wuyts-Van Campen e Baron Caroly, Lier), il defunto "pater-familiae" assiste dalla propria cornice al concerto-merenda familiare. Si tratta di un procedimento che consiste nell'inserire, nel ritratto, un personaggio deceduto, un metodo che sarà impiegato

continuativamente dalle vedove, dagli orfani e dagli apprendisti pittori, sin quasi ai nostri giorni. Ricordiamo il celebre ritratto della famiglia Mozart di J. N. della Croce (Museo di Mozart, Salisburgo, ca. 1781), con Wolfgang e la sorella al piano, il padre con il violino e alla parete il ritratto della compianta madre. L'*Omaggio a Delacroix*, di Fantin-Latour (Musée d'Orsay, 1864), riunisce attorno al ritratto del pittore romantico tutti gli artisti che si considerano suoi discepoli. Oramai è divenuta abitudine introdurre il defunto per mezzo del proprio ritratto, in un collettivo vivente e non appena ne scorgiamo uno, subito pensiamo si tratti di un funerale; contuttociò, non posso credere che in un ritratto di Amigoni (con Hugford?, York Art Gallery), si rappresentino tre personaggi vivi e identici: Thompson, Tilden e Howe. Il primo, retto pomposamente da un personaggio di colore e verso cui addita la seconda figura; il quadro sembrerebbe abbastanza banale, se Thompson fosse defunto. Questo sistema di rappresentare i personaggi equivale, in modo approssimativo, ai committenti (vivi) in un quadro di santi (venerati e defunti "attivi").

In molti casi, il ritratto possiede un aspetto autoritario e politico. Questo è il motivo per il quale sono stati realizzati molti quadri di capi di Stato, con tutte le presunte correlazioni che spettano all'autorità e l'immanente presenza dei monarchi. Nella grande tela di J. B. Maino, *Riconquista di Bahia* (ca. 1635, Museo del Prado), in primo piano, vi è un'allegoria "realista" della Carità, nel secondo, don Fadrique di Toledo, che ha appena conquistato il porto degli insorti, mostra ai ribelli pentiti un ritratto di Filippo IV, davanti al quale s'inginocchiano, come si trovassero realmente davanti al re. Nell'*Allegoria della città di Madrid*, Goya colloca, compiaciuto, il ritratto di Giuseppe Bonaparte, in un medaglione sostenuto dagli angeli e che la figura della città capitale mostra con piacere, mentre poggia l'altra mano sul bordo di un altro medaglione, lo scudo della "Villa y Corte", autentico "quadro nel quadro" con il piccolo paesaggio e l'animale. Quando le circostanze storiche mutano, Goya cela il ritratto contenente la parola Costituzione;

successivamente, quando l'iscrizione sovversiva tornerà di moda, Vicente López dipingerà il volto del re assoluto, Ferdinando VII. Infine, verso la metà del secolo, per evitare ulteriori cambiamenti, al posto di un'effigie sarà posto un marmo fittizio con la rivolta storica del “due di maggio”, che non offende quasi nessuno... questo aneddoto rappresenta la “vita” autosufficiente del “quadro nel quadro” rispetto alla tela che lo contiene.

Il ritratto dipinto sullo sfondo di un altro ritratto, può avere anch'esso un significato genealogico, quindi, nello strano quadro di Carlo II bambino, di scuola madrileña, del Museo Lázaro Galdiano di Madrid, troviamo i ritratti di Filippo IV e Marianna, che, a parte gli altri personaggi della famiglia, ci danno dettagli per risalire al casato del ragazzo raffigurato.

Il quadro può avere anche un significato sentenzioso. Nella splendida *Vanitas* di Pereda (Firenze, Galleria degli Uffizi, ca. 1650) vi è un bell'angelo-damigella che ci indica un cammeo di Carlo V e contemporaneamente, in un globo terracqueo, gli imperi che ha dominato fino alla sua morte, simboleggiati dai teschi, dall'orologio, etc., del primo piano. Fra le presenze mondane e gli affetti familiari emergono, sul lato destro dell'opera, tre belle miniature rappresentanti delle signore. Il cammeo, il medaglione, le carte e le miniature, tutti oggetti figurativi che sovrappongono lo spazio, nel quale l'angelo si muove, alle vedute e alle differenti esistenze delle figure.

Nel significato ispirato alla devozione, il ritratto o l'immagine può esserci indicato da un altro personaggio (come per le Madonne di San Luca con gli angeli) che può essere umano. Quest'argomento è molto interessante e a questo proposito, voglio citare il polittico con *San Francesco che riceve le stigmate* di Macrino d'Alba (Torino, Galleria Sabauda, ca. 1506), nel quale, un frate ne approfitta per presentarci il ritratto di un terzo frate, probabilmente San Bonaventura. Nei frontespizi dei libri e delle stampe religiose, il caso può reiterarsi. Questo accade anche nel libro di Nuñez de Cepeda, *l'Idea del Buon Pastore*, opera di Claudio Coello e François Houat (Lione, 1862), nel

quale, San Pietro offre il ritratto del Buon Pastore alla contemplazione degli altri personaggi, poiché ancora non molto convinti dalle “Imprese” sulla parete e dei simboli retti dagli angeli.

Con o senza di essi, il ritratto o l’immagine che c’è presentata in modo enfatico, è fino ad un certo punto, l’argomento principale del quadro contenente.

La finestra nel quadro

Come ho spiegato più avanti (*Visioni e Simboli*, 2 ed., III) è più semplice rappresentare l’interno dell’esterno, uno spazio limitato che quello infinito. Il procedimento dei *registri* elimina questo sistema non appena possibile. Nella pittura pompeiana, il paesaggio di solito si rivela un capriccio. Quando, dal XV secolo, per i pittori si prospettano problemi collegati alle rappresentazioni spaziali e di luminosità (ciò che solitamente e noiosamente si chiama, la terza dimensione), nel dipingere scene d’interni nel quadro, si diffonde la formula di aprire nella parete dello sfondo una finestrella, attraverso la quale si può vedere l’esterno. Con questo sistema l’artista riesce a dare una visione relativamente soddisfacente del mondo, senza invischiarsi in terribili problematiche legate all’imitazione paesaggistica. La cornice della finestra è come la cornice di un quadro e in realtà, la “veduta” è come un “quadro nel quadro”, al quale è giustapposto uno spazio distinto, meticolosamente limitato; Delaunay o Dufy dovranno ancora attendere prima di vedere la finestra invadere e tiranneggiare l’interno.

Appare chiaro che si possa anche trasmettere la sensazione opposta: in un paesaggio, le finestre si aprono verso uno o vari interni che interessano particolarmente l’artista. Quelle dei paesini rappresentati da Giotto (per esempio, la *Cacciata dei diavoli da Arezzo*, Assisi, ca. 1300) da Martini (*Guidoriccio da Fogliano*, Siena, Palazzo Pubblico, 1328) o Ambrogio

Lorenzetti (*Allegoria ed effetti del Buono e del Cattivo Governo*, c.s., 1337), sembrano così vuote che vediamo a malapena una decorazione, come le strade dei film western. Invece, nella pittura nordica, quegli scenari si animano. La straordinaria pala d'altare *Storie della Maddalena* di Lukas Moser (Chiesa di Tiefenbronn, 1431) ci mostra, fra le altre novità, quattro finestre aperte, affinché possiamo vedere meglio la scena intima della leggenda. Nella *Passione* di Memling (Torino, Galleria Sabauda, ca. 1470) e nelle *Sette Gioie di Maria* (Pinacoteca di Monaco, 1480), i muri si schiudono lasciando scorgere ciò che vi è al di là. In una delle bellissime pale del *Reliquiario di Sant'Orsola* (Ospedale di San Giovanni, Bruges, 1489) vediamo la santa e le compagne di viaggio (le vergini) sbarcare a Colonia ed entrare nella città; da due finestre o aperture di una delle case assistiamo al momento nel quale la santa ha la visione dell'angelo che le annuncia il martirio. Se Giotto creava uno scenario vuoto, Memling ne crea uno con diverse *mansiones* (come quello della *Passione* di Valenciennes) adattato per le differenti azioni e le “vedute” rovesciate, cioè, viste dall'esterno verso l'interno. Proprio Beato Angelico utilizza questo sistema nel *Sogno di Innocenzo III* (Incoronazione della Vergine, Louvre) nel quale, il pittore ha cassato una parete per vedere meglio il Papa addormentato, mentre, chi sogna, si materializza in primo piano.

È come se l'artista appendesse alla parete un quadro con interno. Naturalmente, a volte, accade che non si riesca a scorgere il paesaggio esterno. Beccafumi, nella *Natività della Vergine* (Pinacoteca di Siena, 1543) crea degli spazi estranei, grazie all'apertura di porte misteriose che sporgono verso altre scene interne, nelle quali San Gioacchino medita, mentre un cane e una bambina infrangono lo specchio. Si tratta del metodo che influenzerà Velázquez nelle opere che esamineremo in seguito. L'allievo Del Mazo, sia nell'opera *La famiglia dell'artista* (Vienna, Kunsthistorisches) sia nei ritratti di Marianna d'Austria (Museo del Greco, Toledo e National Gallery, Londra) e di Margherita d'Austria (Prado), apre una porta su uno scorcio interno che

ci mostra, nel primo caso, Velázquez a lavoro nella bottega, mentre, nelle altre tele, Carlo II che ripete con le *Meninas*, il gesto dell'Infanta Margherita, nell'opera più celebre del grande artista. Gli olandesi sono maestri delle vedute d'interni; Pieter de Hooch combina l'interno con l'esterno come fossero una fisarmonica, Emmanuel de Witte, invece, è capace di dissezionare una casa intera (Museo Boijmans, *Interno con una donna che suona il virginale*) e Vermeer giunge alla finezza superba, nel piccolo cortile visto dalla *Stradina di Delft*, autentico "quadro nel quadro" che dice tutto di sé per l'immenso splendore (Rijksmuseum). In un ritratto simbolico che raffigura Elisabetta d'Inghilterra, attribuito a Federico Zuccari (Pinacoteca di Siena) la regina appare fra due sfondi: uno con i medaglioni e l'altro, con una prospettiva palatina con i personaggi di là di un mappamondo. L'artista ha appeso i quadri allegorici all'interno di un'opera, come il setaccio che Elisabetta tiene in mano, allo stesso tempo, oggetti e simboli. Aertsen e Beuckelaer, invece, utilizzano la "veduta" per un'altra stanza, quella della storia degli israeliti.

Tuttavia la tecnica più usata rimane la "veduta" così chiamata, come dire, il paesaggio che si vede dall'interno e del quale i fiamminghi, specialmente i Van Eyck, ci hanno lasciato esempi eclatanti. Questo scorcio prospettico non ha alcuna relazione tematica con la scena principale; a volte, come nella cosiddetta *Madonna del cancelliere Rolin* del Louvre (ca. 1425), si aggiunge un dettaglio documentario, la città di Liegi. Talvolta, come per le due pale del polittico chiuso ma apribile dell'*Agnello mistico*, nel quale scorgiamo i personaggi dell'Annunciazione, dalla finestra vediamo semplicemente la parte alta della casa, come dire, il mondo quotidiano trasformato grazie alla *buona novella*. La "veduta" si converte in un delizioso luogo comune e i maestri di stirpe fiamminga non dimenticheranno questo particolare, da Flémalle o Petrus Christus a Van der Weyden, da Jorge Ingles a Dalmau. Dürer, infine, introduce una splendida "veduta" nell'autoritratto del Prado (1498).

In Italia il suo impiego non è raro. Mantegna, sullo sfondo della *Morte della Vergine* (Prado, ca. 1462) ci consegna l'ammirevole scorcio del lago di Mantova e Antonello da Messina, lascia sfuggire lo sguardo dalla finestra dello studio di *San Gerolamo* (National Gallery, Londra). Tuttavia questa finestra-specchio non interessa esplicitamente chi è, per indole, idealista e non descrittivo. Le "vedute" intarsiate di Fra Giovanni da Verona (Chiesa di Santa Maria in Organo, Verona, 1499) non sono la copia della realtà esterna, bensì una propedeutica mentale; come ripeteva il mio maestro Francastel, il rinascimento architettonico compare prima nella pittura che nelle città. Ciò che gli italiani maggiormente prediligono è relegare le osservazioni della vita quotidiana alle pale d'altare, cioè, alla "pala" trattata come una grande composizione ideale. Sono splendide quelle di Giovanni Bellini, nella basilica dei Santi Giovanni e Paolo, a Venezia e quella di Bartolomeo Montagna, nel Museo Civico di Vicenza. Fra Bartolomeo (Baccio della Porta) nella *Pala Corondolet* colloca lo scorcio nella parte inferiore della Vergine, come se galleggiasse di sotto la porta (Cattedrale di Besançon). Gli italiani, popolo dal carattere gioviale e dalla fervida immaginazione, non si contentano mai dei risultati offerti dalla visione prospettica e, eclettici, come Sebastiano del Piombo (*Dorotea*, Musei statali di Berlino) sono gli unici a presentarci la "veduta" nella pura espressione del paesaggio, all'interno di un "quadro nel quadro". Lotto la utilizza per darci qualche notizia sui personaggi da lui ritratti (*Gruppo di Famiglia* della National Gallery, Londra, con paesaggio del Vesuvio?); un sistema che adotteranno abbondantemente i pittori del XVII secolo, come Rubens nei ritratti di Isabella Clara e dell'arciduca Alberto, con i paesaggi dei castelli, autentici "quadri" realizzati da un altro artista (Jan Brueghel, Prado) o Fray Juan Ricci nella tela di *Fray Alonso de San Vitores* (Museo di Burgos), con lo scorcio sulla città.

Non entro in merito alle opere, nelle quali, la "veduta" abbraccia lo sfondo intero (per esempio, come nella *Gioconda* di Leonardo da Vinci, Louvre) o che costituisce lo scenario dell'azione (*La pesca miracolosa* di

Konrad Witz, Museo d'Arte e Storia, Ginevra; *Le lance o Santi Antonio Abate e Paolo Eremita*, di Velázquez, Prado). Ma non posso omettere il dato oggettivo che, la “veduta”, per chiamarsi tale, come dire, un quadro appeso sullo sfondo di un altro quadro, non ha bisogno di essere incorniciata da un rettangolo o un quadrato. Vi sono delle “bocche di grotte”, dalle quali, l'anacoreta, percepisce l'esterno, e che sono delle “vedute” quasi come delle finestre. Se nel ritratto *Cornet Winter Neemia* (Southampton Art Gallery), Reynolds colloca una scena da combattimento sul lato sinistro dello sfondo, si nota bene che è incollata al resto della tela, che non ha niente a che vedere con la parte destra del dipinto, che si tratta, quindi, di un altro quadro. Vi sono innumerevoli ritratti caratterizzati da questo procedimento dissimulato. Piuttosto rara è la franchezza, goffa ma simpatica, con la quale il conte di Colomera c'indica un paesaggio minuziosamente incorniciato, nel ritratto di Augustín Esteve (Prado, Madrid).

Nella *Donna alla Finestra* (Galleria Nazionale, Berlino), il pittore romantico Caspar David Friedrich, esprime con infinita seduzione l'argomento della “veduta”, il “paesaggio sullo sfondo di un quadro” ma, che strano, ha cassato il paesaggio stesso e persino il quadro principale, che è solamente una cornice e ha lasciato come oggetto solo l'apertura, una scatola magica, uno spazio nell'altro, da un quadro a un altro quadro.

Il nostro secolo, il cinema e soprattutto la televisione, ci hanno abituato ad ammettere, come di consuetudine, la giustapposizione degli spazi differenziati; in una mensa di operai compare, per esempio, un vescovo che benedice una ballerina mentre danza sulle note della *Morte del cigno*. Quando il pittore moderno (Grau Sala, Guansé) decise di dipingere questa dualità, niente apparve così assurdo come la televisione. Quella profonda discordanza, Matta e Brauner vollero esprimerla attraverso un quadro “misto”, cioè, la “visione” trasmessa dal televisore all'interno di un quadro più grande. Molti pittori e disegnatori del XIX secolo (Guys, Daumier...) iniziarono a introdurre uno scenario differente utilizzando la scena del

quadro.

Lo specchio nello specchio

Mentre visitavo le sale ammobiliate tardogotiche del Museo tedesco di Monaco, ebbi la “rivelazione” della pittura fiamminga d’interni, guardando una sala riflessa in uno specchio circolare, con la prospettiva e la precisione che le aveva conferito Van Eyck. Lo specchio fu (direi quasi, è) non solo un oggetto prezioso, bensì uno strumento di sperimentazione visiva e persino soprannaturale. Basta appendere uno specchio alla parete che, sullo spazio reale del vano nel quale è collocato, si sovrapponga un altro spazio immaginario (pertanto, l’esperienza dimostra che lo specchio è una superficie) che offre ai nostri occhi, gli stessi punti di riferimento di un’opera autentica. È alquanto evidente com’è complicato per un pittore, cogliere con la tecnica bidimensionale, sia per quanto concerne la pala d’altare sia per la tela, l’immensità dell’Universo. Lo specchio ce la offre già intima, selezionata, minuziosa e incorniciata. Come dire, che per un pittore “indeciso” sarà sempre più semplice prendere come punto di riferimento lo specchio, testimone imparziale, rispetto alla Natura stessa.

Uno specchio circolare, riducente e convesso, appare in alcuni quadri fiamminghi del XV secolo. Nel *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck (National Gallery, Londra, 1434), vediamo uno specchio appeso accanto al talamo nuziale, circondato dalle scene della Passione che stemperano gli eccessi della carnalità. Attraverso quello specchio vediamo la coppia di sposi da tergo che il quadro mostra frontale, con una prospettiva rovesciata della stanza (“veduta” inclusa) e una porta verso il lato “esterno” dove si trovano gli spettatori, i due testimoni; uno di essi, indossa una veste rossa, mentre, l’altro, azzurra. Il pittore, forse, “fu lì” (qui), come recita l’iscrizione sullo specchio. In uno scomparto del trittico del Maestro Flémalle (Prado, 1438)

con San Giovanni Battista e il committente francescano Henri de Werl, vediamo mediante uno specchio sullo sfondo, oltre allo “sguardo” rovesciato dei personaggi, una porta con alcuni frati che si affacciano verso l’interno. Grazie a uno specchio collocato in primo piano, sulla scrivania di *Un orafo nel suo laboratorio* (Sant’Eligio?) di Petrus Christus (Metropolitan Museum of Art, New York, 1499), guardiamo ciò che può realmente vedere l’orafo; una piazza con dei clienti che si stanno avvicinando. Qualcosa di simile lo troviamo nella figura sulla scrivania del *Cambiavalute con la moglie* di Metsys (Louvre, 1514).

Lo specchio, quindi, ci lascia vedere non solo l’altra metà dei personaggi, separandoli dallo scenario, trasformandoli in “busti a tutto tondo” e liberandoli dalla sensazione di sembrare schiacciati, bensì anche l’altra metà del vano (o del mondo) che rimane, inesorabilmente, all’esterno del quadro. Il quadro, dunque, grazie alla presenza dello specchio, trasmette la completezza dello spazio, cioè, lo spazio nel quale viviamo. L’unica certezza che stupisce, accostandoci a uno dei quadri di Van Eyck, Campin, Christus... o Velázquez, è il non vederci riflessi nello specchio sullo sfondo, come io mi vedevo nel Museo di Monaco.

Attraverso lo specchio (un quadro appeso nel quadro) la superficie piana della tela, asfissiante, si apre al rovescio tramite l’incavo del vetro, che infrange l’uniformità dello sfondo e si schiude anche in avanti, grazie al riflesso stesso dello specchio, che mostra il quadro proiettato verso di noi. I decoratori dei caffè storici e delle sale riunioni conoscono l’importanza degli specchi per fugare la claustrofobia dei clienti. Lo specchio infrange lo spazio interno dipinto nell’opera e grazie a esso, vive una stanza di Vermeer o di Pieter de Hooch. Oltre le virginaliste di Emmanuel de Witte (Museo Boijmans) o di Vermeer (Buckingham Palace) lo specchio ci mostra la relatività della percezione oculare, la variazione della prospettiva riguardo all’inclinazione del punto di riferimento. Vermeer era il maestro dello specchio e indubbiamente, lo utilizzava come strumento di osservazione;

anche il vetro piombato di una finestra poteva svolgere lo stesso compito (*Donna che legge una lettera davanti alla finestra*, Pinacoteca di Dresda, ca. 1658). A volte, la civetteria di Vermeer, giunse a sistemare lo specchio di lato, con una spessa cornice che copriva quasi interamente il vetro; ciononostante, era il protagonista del quadro che con un raggio di luce, ci svelava le analogie con la finestra (*Donna con collana di perle*, Musei statali di Berlino, ca. 1665; *Donna che pesa le perle*, National Gallery of Art, Washington). Lo specchio è quell'ornato leggermente inquietante che anima gli interni borghesi di Jan Steen (*La Festa di San Nicola*, Rijksmuseum) o Pieter de Hooch (*La Madre*, Galleria Nazionale, Berlino). A volte, come nell'*Insegna di Gersaint*, Watteau creava l'unica opera viva fra quadri morti (Musei statali di Berlino). Velázquez, oltre ad aprire un nuovo compartimento sullo sfondo di *Las Meninas* e inserire nella tela lo spazio esterno nel quale vivevano i protagonisti, cioè i regnanti, grazie allo specchio, riuscì a trasmettere un tono di "verità", al quale non fu insensibile Le Brun. Egli, infatti, disegnò l'arazzo *L'Incontro di Filippo IV e Luigi XIV sull'Isola dei Fagiani*, con uno specchio che moltiplica i profili dei due protagonisti e che riflette una grande finestra, collocata in direzione dello spettatore (Manifattura dei Gobelins, Parigi, ca. 1668). Riguardo ai due celeberrimi specchi di Velázquez, quello succitato e quello di *Venere*, che ci disvela il viso della donna raffigurata di schiena, ne tratterò più avanti.

Mi sembra opportuno segnalare che Velázquez non inventò questo filone tematico; la pettinatura di Venere esige uno specchio, come nel paesaggio di Albani (Prado). Vi sono tre modelli della Venere di Tiziano, per quanto concerne l'acconciatura, con un Cupido che regge lo specchio nel quale la dea si guarda (National Gallery of Art, Washington) ma la donna è rappresentata frontale, cosicché, lo specchio, quasi non aggiunge alcuna informazione. Paolo Veronese plagìò il tema con la cosiddetta *Allegoria della Vanità*, dell'Accademia di San Luca, Roma. Rubens, dal grande ingegno, ebbe l'idea di sistemare una Venere da tergo, in questo modo, lo specchio

contribuì ad arricchire l'interesse sull'argomento, come se lo spettatore riuscisse ad abbracciare la modella bionda, scorgendola in diverse posizioni, mentre, Cupido regge alta l'effigie della dea riflessa, quasi un'icona ispirata alla devozione (Museo Liechtenstein, Vienna). Velázquez accrebbe l'esoterismo adagiando il modello nella posa dell'Ermafrodito, una statua che il pudore solleva mostrare da tergo nelle collezioni reali... Ancor più paradossale, Tintoretto (ca. 1550) donò il pudore al riflesso di uno specchio circolare, rappresentando dal vivo la nudità di Venere (Monaco). La seduzione dello specchio giunse a un punto tale che, guardando uno dei quadri menzionati, dimentichiamo che ciò che vi è rappresentato non è un riflesso naturale, bensì un "quadro nel quadro", in parte volutamente forzato. Di conseguenza, eccoci alla naturalezza degli effetti del *Ritratto di Madame de Senonnes* di Ingres (Museo di Belle Arti di Nantes, 1816), della *Sinfonia in bianco numero 2* di Whistler (Tate Gallery, 1864) o del *Bar delle Folies-Bergère* di Manet (Galleria Cortauld, Londra, 1882), emulato da Solana nei suoi *Clowns* del Museo Reina Sofia di Madrid. La cornice dello specchio è svanita, il vetro, ingrandendosi, occupa interamente lo sfondo e il "quadro" contenuto diviene importante alla stregua di quello "contenente". Citando Solana, appare opportuno rammentare altri due specchi da lui realizzati: quello ovale, una chiazza di luce tra due paesaggi (oleografie) della parete della *Visita del vescovo* e del *Café Pombo* che, misteriosamente, ci trasmettono non le immagini rovesciate degli avventori, bensì quella di una coppia romantica il cui pensiero si protrae di là dalla morte (stesso Museo).

Questo è il motivo per cui insistiamo sul dato oggettivo che, lo specchio sia un elemento esoterico. Ci siamo mai accostati a uno di quegli specchi di acciaio, come quelli che utilizzava Velázquez per le indagini ottiche? Oppure, a quelli oscuri al mercurio delle sagrestie sonnolente? "Lo specchio della morte" è un altro tema di Solana, riguardo alla "Vanitas". Questo strumento di autoconsapevolezza è anche il riflesso del narcisismo. Narciso morì vittima dell'unico specchio che trovò sul suo cammino: una fonte. A questo

proposito, non starei a rammentare ulteriormente i quadri che trattano questo argomento (in particolar modo, quello bellissimo caravaggesco della Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma) e in generale, tutti quelli che impiegano come specchio una superficie d'acqua, grande o piccola che sia, dai tempi in cui un pittore italiano decorò con uno stagno, la torre del Guardaroba del palazzo dei Papi di Avignone (ca. 1345).

Inoltre, lo specchio metallico (bronzeo) risultava già menzionato nella Bibbia (Esodo, XXXVIII) in qualità di utensile femminile: “Fece quindi la conca di bronzo e la sua base di bronzo, usando specchi di donne...”. Euripide lo menzionava nel coro di *Ecuba*. Gli specchi etruschi erano decorati in maniera squisita e a Roma, esso serviva per riflettersi o per decorare. Coloro che appartenevano a un buon ceto sociale, potevano già specchiarsi interamente “specula totis paria corporibus”, ma erano criticati aspramente da Seneca. Nel Medioevo si realizzavano spesso di vetro al mercurio. Nel 1250, li menzionava Vincenzo di Beauvais. Il materiale con il quale erano realizzati, non era solamente il metallo (maggiormente resistente) ma si utilizzavano l'oro, l'argento, il rame, l'ottone, lo stagno, il bronzo e (nel XVI secolo) soprattutto, l'acciaio. In modo particolare, erano molto apprezzati gli specchi di cristallo di rocca. Nel 1579, il comune di Mâcon pagò 169 libbre per uno specchio che voleva donare alla duchessa di Mayenne. Lo specchio decorativo seguiva il percorso parallelo dello specchio da toilette, per esempio, nel celebre castello di Hesdin, in Francia, conosciuto per i giardini con automi e una galleria con vari specchi, nel 1432. Il carattere “medievale” dello specchio fu certamente compreso dai preraffaellisti inglesi, poiché, mentre Rossetti realizzò una *Lady Lilith* che si contemplava allo specchio, nell'atto di pettinarsi la lunga chioma, la *Bella Rosamunda* di Burne-Jones, rifletteva il proprio fascino in una superficie circolare, del tipo dipinto da Van Eyck, nel ritratto dei coniugi *Arnolfini*. Quelli convessi erano chiamati specchi ustori o ardenti, *ipso facto*, servivano ad accendere il fuoco. Vi erano quelli magici, che, in una data posizione

mostravano dei segni della cabala. In una xilografia del libro *Der ritter von Turn*, edito da Michael Furner a Basilea, nel 1493, vediamo una donna civetta che si guarda allo specchio e al posto del suo volto, vede... il posteriore del diavolo. Lo specchio poteva essere anche lo strumento utilizzato da altre discipline. Se ne servì Dionisio di Siracusa, per esempio, per insegnare la matematica, se questo era l'argomento di un quadro del Prado, attribuito a Pietro Muttoni, detto Pietro della Vecchia e che potrebbe essere, simultaneamente, allegoria delle tre età dell'uomo; il volto del bambino che si osserva di profilo, appare frontale nell'immagine.

A questo proposito, voglio citare Cesare Ripa, il gran legiferatore di simboli, la cui *Nova Iconologia* (prima edizione, Roma, 1573; prima edizione illustrata, 1603) era considerata legge per i pittori che dipingevano scene allegoriche, per tre secoli o più, impiegando lo specchio come emblema del "Ammaestramento", della "Apprensiva", del "Dissegno", della "Operazione perfetta" e della "Origine d'Amore", per i quali, serviva da modello alle rappresentazioni dell'Immacolata (Museo Lázaro Galdiano) della "Prudenza" e della "Scienza", ma non della "Vanitas". Ciononostante, la vanità e lo specchio erano in simbiosi.

Nel mio saggio *Visioni e Simboli...* ho analizzato i diversi significati simbolici dello specchio a proposito della letteratura emblematica. Il suo impiego complice compare con sarcasmo censorio nel "capriccio" di Goya *Fino alla morte* e nella vanità femminile appare in molti quadri da *toilette*, fra i quali, uno dei più celebri, è quello di Gustave Courbet (tema moderno ma alla "olandese" con il ritratto sullo sfondo). Due allegorie non molto comprensibili di Memling e di Bellini, si chiamavano *La Vanità* e *La Prudenza* (Museo delle Belle Arti di Strasburgo e Gallerie dell'Accademia di Venezia). In ambo i quadri, compare una donna senza veli con uno specchio circolare in mano, che, nel primo caso, riflette il viso e nel secondo, quello di un mostro. Uno specchio di quella forma appariva in un celebre dipinto di Tiziano, assieme ad un altro più piccolo, quadrato, retto da un

uomo e nel quale si vedeva una donna, riflessi da tergo nel primo, che era altresì detto, *La Vanità* (Louvre).

Titolo ambiguo, di conseguenza, si riferiva alla vanità di chi si contempla allo specchio, come la *Prostituta di Babilonia* nell'Arazzo dell'Apocalisse di Angers, rivelandoci il volto come fosse una reliquia in suo possesso; anche se può riferirsi alla vanità delle cose in sé. “Vanitas vanitatum” dell'Ecclesiaste, dal quale si estrasse l'espressione “Vanitas” o “Vanità”, applicata ai quadri sentenziosi che ci mostravano la vanità dei fatti umani, come l'opera già citata di Pereda. Si tratta di una lezione che si trasmette spesso per mezzo dello specchio, che non sa ingannare, quello specchio che è modello di verità nella storia di Biancaneve e nella favola di Samaniego. La veridicità, che è la ragione per la quale, la parola “specchio” o “speculum”, serviva a designare i testi esemplari o di cronaca, come lo *Speculum Maius* di Vincenzo di Beauvais o lo *Speculum Humanae Salvationis*, di un frate approssimativamente della stessa epoca, il XIII secolo. Il caso volle che don Fernando I d'Aragona, fondasse nel 1410, l'Ordine dello “Specchio della Vergine Maria”. In questo contesto, lo specchio non rappresentava la Vanità, bensì la Verginità: la luce del sole passa attraverso di essa senza sporcarla o modificarla. Molte Immacolate di Roelas, Murillo o Antolínez avevano come simbolo uno specchio, emblema, per Santa Teresa, del dialogo dell'anima con Dio.

Una donna civetta utilizzava lo specchio per ingannare gli altri, altrimenti avrebbe ingannato se stessa. Ciononostante, lo specchio era il simbolo del disinganno. Questo era il significato che rivestiva nelle “Vanitas” a cui alludiamo, come in quella spettacolare (scuola francese del XVII secolo) del Louvre, che assieme a innumerevoli piaceri effimeri (fiori, frutta, danaro, carte da gioco, libri, musica, un teschio che si guarda allo specchio), appare come l'unica realtà. *La Maddalena penitente* di Georges de La Tour (collezione Fabius, ca. 1628), non contempla allo specchio la propria fisionomia, bensì quella di un cranio lucido collocato su un libro ascetico.

Lo specchio divenne il simbolo regnante dei principi educativi, come scrisse il gesuita Andrea Mendo (*Principe perfetto e Ministri adattati*, Salamanca, 1657), cioè lo specchio del Regno “nel quale i suoi sudditi formino i loro costumi”, non solo, ma esso diventò il simbolo della vanità, della verità, del disinganno e dell’amore divino. Questo è il suo significato nei ritratti di Carlo II di Carreño, fra i quali, il migliore, sembra essere quello della collezione Harrach di Vienna. Nell’opera, gli specchi riflettono non solo la pallida faccia del monarca, bensì anche i quadri che ornano il palazzo. Il quadro reca anche il simbolo della Prudenza e molte volte, l’allegoria di questa Virtù si trova nella mano della figura, come recitava l’*Iconologia* di Cesare Ripa, che fu il più completo repertorio di simboli allegorici per tre secoli consecutivi: “Nella sinistra terrà lo Specchio, nel quale mirando, contempla se stessa...”.

Tuttavia l’oggetto poteva anche non esser niente di tutto ciò (la polivalenza è il maggior fascino nella pittura), neanche un mezzo per esplorare lo spazio e la visione; esso poteva essere, semplicemente, un modo per inserire non solo un “quadro nel quadro”, bensì una cornice quasi scarna, soltanto con un lieve velo grigio. Picasso, quindi, nella *Natura morta con brocca e candela* (collezione L. Leiris) inserì uno specchio che, non è nient’altro che una “cornice nella cornice”, mentre, in altre opere, come nell’*Interno con ragazza che disegna* (Museo di Arte Moderna, Parigi), lo utilizzava come strumento di lavoro o (*Donna allo specchio*, Düsseldorf, 1937) di soddisfatta contemplazione. Tuttavia l’esoterismo dello specchio non apparve mai così bruscamente come nella *Natura morta con lampada e ciliegie* (Collezione Granz, Parigi, 1945) con uno specchio frontale che non riflette alcunché, solo la diagonale della luce e dell’ombra. Uno specchio chiuso attraverso il quale, Alice di Lewis Carroll, non sarebbe mai potuta cadere in un altro mondo.

Ci siamo imbattuti in spazi che non riflettono niente. Nel *Bagno* di Cerquozzi (Roma, ca. 1650) gli specchi non sono che puntini di sospensione

nello spazio splendidamente bagnato di luce. Vi può essere anche un riflesso che non ha bisogno dello specchio: un vetro di una finestra (Vermeer) è meno suggestivo di una corazza. Nell'armatura dell'angelo del *Giudizio universale* di Memling (Museo Narodowe, Danzica, 1466...) si riflette la resurrezione dei morti, mentre, nella corazza del *San Maurizio* del Maestro di Moulins (Galleria d'Arte Moderna, Glasgow, ca. 1500) vi è il riflesso del profilo di François-René de Chateaubriand, etc.

False apparenze nella forma fittizia del quadro, riflesso nel riflesso, specchio nello specchio; mai il "quadro nel quadro" acquisì un significato così illusorio e allo stesso tempo, seducente, di quando c'ingannò doppiamente, con la pretesa di emulare la realtà esterna e la sfacciataggine, nell'immobilizzare il mondo inquieto fermato nel mercurio.

Ancora un altro passo e lo specchio mostrerà di essere autonomo dal quadro. Gli specchi deformanti erano capaci di "inventare" e ai nostri tempi, Julio le Parc vinse il gran premio della Biennale di Venezia del 1966, esponendo al pubblico le proprie facce malformate, geometrizzate, frammentate dagli specchi. Pistoletto, Pol Bury, Domingo, Eduardo Sanz, soprattutto, si servirono di questo strumento per rimpiazzare il quadro.

Il quadro cancellato

La porzione scenica separata dalla "realtà" del quadro, quella particella di spazio racchiuso all'interno della parete di una cornice, era un'invenzione convenzionale (più precisamente, formale e senza fondamento filosofico) come quasi tutte le invenzioni umane. Ai giorni nostri, l'artista contemporaneo crede di raggiungere i grandi fasti del genio dei predecessori, ricusando la teoria di ridurre l'Universo a un rettangolo. Frank Stella, al posto del rettangolo, utilizzava un telaio trapezoidale irregolare. È come se stufi di dirci *Buongiorno* ogni mattina, decidessimo di dire *Mattina felice* o

Taratatà... La formula di saluto è breve e comoda, perché cambiarla di punto in bianco? Questo non implica che chi voglia, chi per necessità debba esprimere un concetto che non fa riferimento, in alcun modo, alle due dimensioni rettangolari, ne possa impiegare tre (o quelle che vuole). Le convenzioni, però, non le percepiamo separatamente. Per esempio, prima degli anni cinquanta, nessun pittore sembrava voler dividere la tela in polittici; oggi, realizzare un quadro con tre o quattro telai e altrettanti scomparti, sembra una cosa banale, come usare il pennello e la tavolozza. Le convenzioni pesano su ognuno di noi (anche quelle imposte e quelle inventate di sana pianta da qualcuno, del quale, non ricordiamo più il nome... poi, subito distrutte da qualcun altro che dimostra che non sono così ineluttabili come sembravano). Il fatto che il supporto rettangolare sia giunto dai greci sino ai giorni nostri, diviene una garanzia di comodità. A nessuno è proibito scrivere sonetti di nove o quindici versi; però, quello di quattordici versi, almeno in Spagna, è sufficiente per riconoscere un buon poeta. La stessa cosa possiamo dirla, nel contesto pittorico, della cornice rettangolare nei formati commerciali che ci vendono con le targhette stantie, con le “figure”, i “paesaggi” e le “marine”, alle quali si ispirano i pittori comuni e quelli di successo, con l’aiuto della *sezione aurea*.

Per i pittori e agli scultori che realizzavano un quadro o un busto, non è stato piacevole doverne delimitare lo spazio senza consistenza. Gli artisti di Tell Ubaid, nel terzo Millennio a. C. provarono già a eliminare la cornice. I decoratori pompeiani del secondo e quarto stile si specializzarono nell’attività di Penelope: costruire e poi disfare. Gli affrescatori barocchi europei, i Cortona, Bacciccia, Pozzo, Bibienna, Giordano, Carreño, Tornhill, Maulpertsch, Tiepolo o Meirig, seguiranno questo esempio (buono o cattivo). Ma non è la pittura parietale, l’argomento principale di questo saggio del quadro nel quadro.

Scorgiamo, quindi, il quadro fuori dal quadro, il quadro che fuoriesce dal quadro, come fosse la nuova espressione finale dello stesso tema estetico:

la giustapposizione di due spazi, il reale e il figurativo. Tuttavia, i committenti del XV secolo non avevano il tempo di aprire le mani giunte in atteggiamento supplichevole nelle pale d'altare, dalle quali subito scomparivano alla presenza di un parapetto o una cornice, cioè l'ostacolo fittizio tra il nostro spazio quotidiano e quello di chi è stato ritratto. L'impiego di questo sistema di separazione è costante nella pittura francese e italiana del XV secolo, un pezzo di legno fittizio, attraverso il quale si sporge il personaggio, come se la cornice (oggetto esterno al quadro, del quale il pittore non è responsabile, almeno al principio) non garantisse al ritrattista in modo sufficiente l'isolamento dello spazio figurativo. Il Doge Loredan, dipinto da Giovanni Bellini (National Gallery, Londra) sporge con il busto dal parapetto ed è coperto dal ricco manto ducale; il pittore ne approfitta per fissare un cartiglio con il proprio nome su questo elemento marmoreo. Un anonimo francese esposto nello stesso museo, realizza nel 1546, il ritratto di un uomo che sporge da un parapetto così alto che a malapena vediamo le spalle della figura. Egli posa la mano sinistra sul parapetto, come dovesse alzarsi da un momento all'altro e con questo gesto infrange lo spazio fittizio e lo separa da quello esterno. La stessa cosa accade con il giovane meditante di Giorgione, nel cosiddetto *Ritratto Giustiniani* (Berlino). A parte i vari motivi per i quali, la figura ritratta vuole liberarsi della propria condizione d'immagine e della doppia dimensione, egli volge la mano verso lo spazio tridimensionale del parapetto, fra due mondi, quello della pittura e quello reale.

Il parapetto che proietta il personaggio verso una profondità umile, che gioca a essere un elemento verace, compare anche in un'opera di stampo rinascimentale, nel celebre *Ritratto di Dama* (Bella Ferronnière) di Leonardo da Vinci (Louvre). La donna ci guarda di sottocchi dalla finestra, come se fosse impegnata con le mani in un'attività che non conosciamo; accarezzare un bambino o un cane, cucire a macchina, recitare il rosario, sfogliare le pagine di un libro. La *Bella Ferronnière*, in questo modo, accresce il puro

mistero del suo sguardo, con la parte del corpo che ignoriamo, che sappiamo esistere di là dalla parete.

A volte, si tratta di dare a quel parapetto un aspetto funzionale. Jean Fouquet, nel sontuoso ritratto di Carlo VII (Louvre) trasforma il parapetto in un inginocchiatoio con cuscino, sul quale, si posano le braccia del re di Francia; notiamo una doppia cortina discosta nella parte superiore che mostra l'emblema della regalità, il baldacchino. Fouquet trasforma il quadro in un loculo, dal quale, il re si affaccia come fosse un palco, creando dalle tre cortine uno spazio né limitato né imperioso; sono rare le volte che vediamo uno spazio vuoto così pieno, come l'inganno con il quale, Fouquet sembra realizzare la negazione del quadro.

Una disposizione simile, tuttavia aperta verso uno squarcio di nubi, la utilizza Raffaello Sanzio nella celebre *Madonna Sistina* (Pinacoteca di Dresda, ca. 1515) con le cortine discoste e il parapetto in basso, sul quale si appoggiano due graziosissimi amorini.

Nel *Sant'Eligio* di Petrus Christus (*cit.*) del Metropolitan Museum di New York, il parapetto diviene il tavolo del laboratorio del Santo Orafo, davanti ai nostri occhi come un artigiano comune. Andrea Solario realizza, verso il 1522, il ritratto del cancelliere Morone (collezione Gallarati Scotti, Milano) trasformando il parapetto in un banco da lavoro rivestito di un ricco tappeto orientale, sul quale, l'umanista poggia le mani e i documenti. Questo elemento, di compromesso, giungerà sino a Rembrandt; il ritratto del figlio Tito, mentre studia (Museo Boijmans, Rotterdam) rappresenta l'apogeo espressivo del parapetto medievale e dello sdoppiamento spaziale. Antonello da Messina ce ne dà un grande esempio con il *Condottiero* del Louvre, sul quale, *attacca* un "pezzo di carta" con la firma e la data, 1475.

Naturalmente, questo procedimento non è monopolio della ritrattistica; esiste anche nella pittura sacra e proprio Antonello da Messina non fa distinzione fra il citato condottiero e la figura del Cristo legato alla colonna (Collegio Alberoni di Piacenza, ca. 1473) fra il ritratto Trivulzio (Museo

Civico d'Arte Antica, Torino) o di un giovane (National Gallery, Londra) che ha davanti al petto un cartiglio con la firma e la datazione. Si tratta di un motto latino, simbolo del potere di Redenzione sulla Terra, *Salvator Mundi*, 1465, la sua prima opera firmata e datata. Questo grande artista, molto influente in Italia e che impose la nuova tecnica fiamminga, gioca con gli elementi parapetto e cornice, senza mai stancarsi (*San Gerolamo nello studio*, National Gallery, Londra; un quadro realizzato in una cornice con le architetture, una strana scatola magica) come con lo scranno-leggio (La *Vergine Annunziata* di Monaco o del Palazzo Abatellis di Palermo). Nella *Madonna Benson* (National Gallery, Washington) la Vergine appoggia il Bambin Gesù sul parapetto proiettandolo nel mondo dei vivi.

Questo si che è utilizzare in modo appropriato l'elemento parapetto che apprezziamo nella quasi contemporanea *Madonna* di Alessio Baldovinetti (Louvre, ca. 1460) e in quelle di Giovanni Bellini, precedenti alle opere di Antonello da Messina. Con Bellini, l'utilizzo del parapetto per poggiarvi e farvi sporgere il Bambinello è costante, giocando leggermente con l'ambiguità degli spazi, frammentando la superficie del quadro solamente per la devozione dei fedeli, affinché possano toccare mentalmente il Signore. Ma Bellini non riserva questo elemento solo per le "Sante Vergini" (Boston, New Haven, Venezia, Milano, Pavia, New York, Glasgow, Rovigo, etc., dal 1450, la data della controversa *Madonna di Detroit*) bensì lo utilizza anche per l'esposizione della salma del Cristo, come se il parapetto fosse una parete del sarcofago (Bergamo, Venezia, Milano, Toledo...) o, stranamente, nella scena della Presentazione al Tempio (Galleria Querini Stampalia di Venezia)—se si tratta di un Bellini e non, di un imitatore di Mantegna, anch'egli sensibile all'elemento parapetto —. Non solo nel *Doge Loredan*, bensì anche in molti altri ritratti, Bellini si mostra realmente coinvolto da questo modo di rappresentare le scene, come del resto Antonello da Messina.

L'iconografia della "*Madonna al parapetto*", della quale potremmo trovare esempi in diversi paesi, è magnificamente rappresentata in Spagna,

da Pedro Berruguete, nella *Vergine col Bambino* del Prado. Maria ha posto sulla spalliera un cuscino, affinché Gesù possa stare comodamente seduto mentre sfoglia le pagine di un libro che la madre regge nella mano sinistra (dalla quale pende un rosario che appoggia sul parapetto), intanto con la destra accarezza la testa del figlio. Una stoffa appesa dietro di lei mostra che il pittore di Paredes de Nava, è realmente al passo con le mode internazionali che impongono i paramenti; si tratta ancora una volta di un gioco ingannevole fra lo spazio serrato del quadro e quello realistico. La tela, in questo contesto, è per la maggior parte “al di fuori del quadro”, con la zona frontale che oltrepassa il bordo, mentre, quella da tergo svanisce sul lato sinistro della pittura cremisi, scranno o dossale di Maria. Tuttavia anche Bermejo ha la sua “*Madonna al parapetto*” (Prado).

Eccezionalmente, il parapetto si trova alle spalle dei personaggi. È il caso, per esempio, dello splendido *Dittico della Crocifissione* di Van der Weyden (Museum of Art, Philadelphia) nel quale, si stagliano il Cristo con la croce, la Vergine e San Giovanni, con il paramento rosso che pende dal parapetto, eretto su uno sfondo neutro. Con Van der Weyden, l'impressione di ambiguità fra l'essere vivente e la stoffa di una pala d'altare è costante; nella *Deposizione* del Prado, tutto il gruppo è come posto nella nicchia di un altare. Nelle tavole di Philadelphia non sappiamo ancora dove si trovi il quadro, inteso come spazio isolato dallo spazio infinito. Sembra che esso faccia da sfondo, come se il bordo del parapetto si proiettasse verso di noi, verso il nostro spazio, diverso da quello infinito dei personaggi; una sorta di quadro rovesciato. Proprio il pittore, nella *Sacra Conversazione* (Madonna Medici?) dell'Istituto Städel di Francoforte (ca. 1450) isola lo spazio del dipinto dallo spazio figurativo, mediante un parapetto ornato di scudi, come muro di contenimento che argina la terra del giardino, nel quale, vediamo la Madonna con i Santi, sormontati da un baldacchino che crea uno spazio paradossale, sullo sfondo neutro dorato.

Un'altra opera interessante dal punto di vista dell'elemento parapetto è

quello di Hans Memling nel *Giudizio Universale* (Trittico di Danzica): il parapetto, in questo caso, sono le nubi di fuoco, sulle quali, il Signore appoggia il globo di cristallo del suo impero universale. Un balcone di nuvole, impiegato costantemente nella stampa gotica per introdurre un personaggio ultraterreno nel mondo terrestre e che i pittori del Rinascimento (Correggio), del Barocco (Reni, etc.) non disdegnarono. Le nubi e i grandi angeli formano una scatola cinese dinamica a forma di roccia, una superba cornice di rosea carnagione umana. Questa è la soluzione geniale cui giungerà Rubens due secoli più tardi, con la cosiddetta *Assunzione della Vergine* del Louvre: tipico quadro nel quadro, la Madonna e il Bambino si trovano all'interno di uno spazio del tutto personale, isolato dal resto della tela mediante la cornice ovale, con gli angioletti nudi e la rotazione vorticosa creata da tutti quei corpicini. Parliamo di quest'opera quando, nel IV capitolo, alludiamo alle ghirlande che avvolgono l'icona. Adesso, si presentano sotto un'altra veste, la *cornice*.

Rubens non è stato, ahimè, l'inventore della cornice dipinta. Dai ritratti Portinari di Memling (Metropolitan Museum, New York) al ritratto di Jacqueline Picasso realizzato dal marito (Museo Picasso, Barcellona), l'idea di dipingere la cornice nel quadro è più attraente dell'idea di realizzare una figura alle spalle di un parapetto. Un riquadro ambiguo, però dipinto, permette all'artista d'inserire nuove argute sottigliezze, più raffinate della balastra. Pertanto, se questo è il confine fra due realtà, due spazi, non è l'isolamento incompleto che si completa con la cornice. Il riquadro (reale o dipinto) è la perfezione nella divisione. I pittori moderni e arcaizzanti, come Rouault, sensibili alle problematiche spaziali, come Giacometti, disegnano sulla tela o sulla carta stampata, la cornice che deve isolare il proprio spazio dallo spazio "altro"; lo stesso vale per Van Dyck nel *Crocifisso*, della collezione Courtauld di Londra. Un quadro nel quadro, sicuramente. Il Crocifisso, però, occupa tutta l'opera e finisce per annullare il quadro stesso. Quest'uso manieristico della cornice porterà alla cornice stessa; Guinovart,

per esempio, impiega, per cingere la sua *Finestra*, del 1965, una cornice a forma di finestra; un gioco da prestigiatore che capovolgerà le sue opere, mostrando il rovescio del legno e dei chiodi, come nel Crocifisso di Giotto.

Dipingiamo una tela o una tavola incorniciata e all'interno della cornice realizziamo un ritratto. Ci troviamo davanti a un procedimento che non è distante dal raffigurare la figura in un quadro, sullo sfondo di un altro quadro, ma, ciononostante, completamente differente. La cornice fittizia che il pittore disegna sulla tela, recita la parte di qualcosa che non è uno spazio, bensì, un confine, una divisione. Non ha entità spaziale nell'essenza ma solo volume. Sembra come se il pittore volesse accertarsi della radicale soluzione di continuità fra uno spazio e l'altro. Il personaggio (come in molti ritratti, dipinti o incisi) si sporge dalla breccia quadrata, rettangolare e ovale. Fino a ora, niente di rivoluzionario: una cornice dipinta o scolpita diviene una sola entità. Il riquadro dipinto permette, però, come il parapetto, che la figura ritratta appoggi la mano su di esso. Murillo agisce in questo modo, per esempio, con l'*Autoritratto* della National Gallery.

Murillo non si è limitato a dipingere la cornice, ma l'ha innalzata con il sostegno delle lesene, come si trattasse dell'ornamento di un camino, retto da un basamento o una tavola di pietra, dal quale, pende un cartiglio con il nome dell'artista e, sul quale, oltre alla cornice ovale, sono presenti un foglio, una matita, una tavolozza e dei pennelli. Essi sono i simboli dell'artista e si trovano all'interno di un confine simbolico prodotto frequentemente, soprattutto nella stampa. Tutto apparirebbe convenzionale se, il personaggio ritratto, cioè, Murillo, non avesse appoggiato la mano sulla cornice, come usavano gli antichi sul parapetto dipinto. Dobbiamo scegliere fra due spazi, quindi, quello del ritratto e quello della cornice, collocati sopra il basamento che accoglie gli oggetti reali, se pur simbolici. Questi due spazi si escludono in modo logico: se affermiamo che la cornice dipinta corrisponde al vero, vuol dire che il ritratto di Murillo è falso. Al contrario, se riflettiamo sulla figura sporgente di Murillo e crediamo sia un essere in carne e ossa, perché

asserire che appoggi la mano su una cornice dipinta? Una contraddizione sottile che genera attrito fra elementi discordanti, sulla quale, il barocco pone la propria considerazione; un controsenso visivo, quasi tattile, che ci rende partecipi del controsenso stesso dell'Universo, il sogno fra i sogni.

Il riquadro dipinto da Murillo, per isolare nell'ovale il busto dell'amico Omazurino (Omazur, Prado) non è così ambiguo e, serve solo per dividere, in modo perfetto, lo spazio predominante. L'unico elemento estraneo, in questo caso, è l'emblema che il *fan* di Amleto regge fra le mani: il teschio, quindi, un altro ritratto, il *suo* futuro. Dal punto di vista spaziale, il quadro non aggiunge nulla di nuovo se lo guardiamo come adesso, isolato. Pensiamo, però, se Nicolás Omazur avesse avuto la consorte a fianco che teneva in mano una rosa, simbolo dei piaceri effimeri; il duplice ritratto di Murillo, nella duplice cornice ovale, simile alla pietra, sarebbe stato come una doppia "vanitas", dividendo lo stesso spazio figurativo, nel quale, al gesto glorioso della consorte avrebbe risposto amaramente il marito, mostrando il teschio.

A questo punto, dobbiamo cassare lo spazio del quotidiano, imporne uno fittizio. Sebbene Murillo e Frans Hals abbiano dipinto i personaggi in una pseudo-cornice, dalla quale, si sporgono a malapena (*Ritratto di una donna*, Museo di Gand, 1640; *Marito e Moglie*, due ritratti del Palazzo Reale di Stoccolma, 1638; *Ritratto d'uomo* di Chatsworth, 1622). In un solo caso, il personaggio ritratto ritrae le mani dalla cornice per mostrarci un medaglione (Brooklyn Museum, New York, ca. 1615). In una delle opere della maturità artistica, Hals, disdegnando gli inganni banali, ci conduce ben oltre. Nel ritratto dei coniugi Geraerds, in entrambe le tele, trascina le figure al di fuori del quadro senza bisogno di cornici fittizie; l'importante è che la consorte doni una rosa al marito dal proprio ovale e, che lui, protenda la mano per coglierla (Museo di Anversa). Lo spazio del quadro è stato già cancellato, mischiato intimamente con lo spazio del quotidiano.

Un sistema molto utilizzato per rilevare l'abilità del pittore e l'illusoria

verità dello spazio rappresentato, è la finestra. Luca Signorelli, nella decorazione della Cappella di San Brizio, della cattedrale di Orvieto (1499-1502), ha dipinto con la tecnica dell'affresco alcuni oculi o finestre circolari, dalle quali, si affacciano i filosofi. Si tratta di un procedimento scultoreo molto impiegato nei medaglioni dell'architettura rinascimentale e, che in pittura, riscuote una suggestione particolare. Gerard Dou, l'allievo di Rembrandt, si specializza nell'autoritrarsi affacciato alla finestra, fumando la pipa (Rijksmuseum) oppure, declamando versi sulla morte, con la mano poggiata sul teschio (Uffizi). Il pittoricismo innato lo condurrà dalla finestra dipinta, a quella decorata e, J. I. De Roore ritrarrà l'amica M. C. Cremers (Museo di Amburgo, 1720) nelle vesti di una fioraia, con un canestro di rose, affacciata alla finestra.

Tuttavia, Murillo, distante dal pittore manierista duplicatore di stampe religiose, realizza le *Galiziane alla finestra*; si tratta più che di ragazze, di una signora e la propria domestica, una donna di bassa estrazione sociale che vive della generosità dei "signori" (National Gallery, Washington). Murillo crea un leggero strato di facciata che annulla il quadro, nell'essenza stessa del quadro, nello spazio claustrofobico delle quattro linee; le due donne si sporgono verso lo spazio nel quale ci troviamo. Maestro (come abbiamo scritto) della giustapposizione spaziale, Murillo si rivela il pittore che con maggior verosimiglianza (La *Visione di Sant'Antonio*, cattedrale di Siviglia) inserisce uno spazio ideale, in uno reale...; talmente ideale che dimentichiamo di trovarci di fronte a un quadro incorniciato. Oppure, lo spazio (*Ragazzo sorridente*, Londra) che utilizza con naturalezza e disinvoltura la soluzione medievale del parapetto per poggiarvi la figura.

Si tratta di mischiare le carte, non sappiamo se lo spazio nel quale viviamo è fittizio o, se il personaggio ritratto nel quadro è reale. In *Las Meninas*, a parte decodificare il significato del quadro nello specchio e, dei due quadri, quasi invisibili, presenti sulla parete di fondo e, mostrarci da tergo ciò che sta dipingendo, Velázquez fa scorrere la luce così in primo piano, da

sembrar scivolare fuori della finestra ritagliata nella cornice della tela; come ha indicato Michel Foucault “baigne a la fois, d’une meme generosité, deux espaces voisins, entrecroisés, mais irréductibles: la surface de la toile... et avant cette surface le volume réel qu’occupe le spectateur, ou encore le site irréel du modèle” (*Le parole e le cose*, Parigi, 1966, pag. 21). La luce e lo spazio emergono dalla cornice. “Mais, où est le tableau?”, ma “dov’è il quadro?”, esclama Gautier, entrando nella sala del Prado, dove si trova *Las Meninas*. È che il quadro non c’è più, è svanito. Così pure tutte le creazioni (copiose e, a volte, geniali) che la pittura d’epoca successiva ci propone, con riferimento al quadro nel quadro o fuori dal quadro (rococò, modernista o cubista), non saranno mai così stupefacenti come l’annullamento totale del quadro di Velázquez, l’eversore del ritratto e l’epico distruttore della pittura.

COMMENTO TRADUZIONE

Il Vocabolario della Lingua Italiana *Il Conciso*, dell'*Istituzione Enciclopedica Italiana* fondata da Giovanni Treccani, Trento, 1998, descrive l'etimo del verbo *Tradurre*: "dal latino *traducere* «trasportare, trasferire». Volgere in un'altra lingua, diversa da quella originale, un testo scritto o orale"⁵. Il vocabolo fu utilizzato per la prima volta per indicare una traduzione linguistica nel *De interpretatione recta* dell'umanista Leonardo Bruni. Né la parola latina *traducere* né quella greca *metafèrein* erano collegate a quell'etimologia, esse si riferivano più che altro a un trasferimento, uno spostamento.

Salman Rushdie scrisse di sé e di tutti gli uomini migranti «We are translated men» affermando: «si ritiene solitamente che qualcosa dell'originale si perda in una traduzione; insisto sul fatto che si possa guadagnare qualcosa».⁶

Lucia Calello, nell'articolo "Identità e Verità in frantumi in *The Satanic Verses*" dello stesso autore scrisse «non ci si può tradurre/aprire al mondo in modo assoluto, e perché la traduzione perfetta non esiste e perché il diventare trasparenti, indica la morte del soggetto».⁷

Che cosa *trasferiamo* in un altro idioma? Quando dobbiamo affrontare la traduzione di un testo, saggistico e non, è sempre complicato dover *trasportare* il pensiero dell'autore, il suo modo di leggere lo spazio emotivo e il respiro dell'azione. In primo luogo, occorre esaminare il testo leggendolo più volte, entrare in empatia con l'autore e diventare noi stessi scrittori, prima di lui. Non si può tradurre un testo del quale non si conosce il contenuto e che si legge per la prima volta, in modo frettoloso. Il traduttore deve

⁵ *Il Conciso*: vocabolario della lingua italiana, 1 ed., s.v. "tradurre".

⁶ RUSHDIE S. (1992), *Patrie immaginarie*, Mondadori, Milano, p. 22.

⁷ CALELLO L., "Identità e verità in frantumi in the *Satanic Verses*", *Il frammento*, 7, ottobre 2012, p. 13.

districarsi fra il tempo, lo spazio, l'azione e i motivi che hanno portato l'autore a rivolgersi alla "platea". La *comunicazione* è fondamentale ed è la base del nostro dialogo; con il termine s'intende la trasmissione di un'informazione da un soggetto emittente a uno ricevente.

Il celebre formalista e strutturalista russo Roman Jakobson la schematizzò in sei aspetti (mittente, destinatario, messaggio, contesto, codice e contatto) e in sei funzioni (emotiva, conativa, poetica, referenziale, metalinguistica e fàtica). La comunicazione è come un cerchio collegato ai vari punti ed è basilare che siano tutti presenti, altrimenti, essa potrebbe essere assente, inefficiente o trasmettere un messaggio distorto. Questo è l'errore frequente nel quale cadono molti aspiranti traduttori. Non si tratta solo dell'ipotetica difficoltà della lingua di partenza (*source oriented*) da *trasferire* in quella di arrivo (*target*) ma del messaggio che deve attraversare il foglio ed essere letto, quasi nello stesso modo, "dicendo quasi la stessa cosa", così da giungere a destinazione in modo coordinato.

Utilizzando le parole di Umberto Eco si può dire che,

il linguista deve dunque iniziare a elaborare una serie di *ipotesi analitiche* che lo portano a costruirsi un manuale di traduzione – che dovrebbe corrispondere a un intero manuale non solo di linguistica, ma anche di antropologia culturale.⁸

Secondo Eco, il principio teorico che se ne deduce concerne "l'indeterminatezza della traduzione". Il traduttore deve far proprio il linguaggio della cultura "indigena" cercando di capire il contesto nel quale ha avuto origine.

Nell'opera *Parola e Oggetto*, il filosofo e logico statunitense Quine difese l'empirismo sottinteso a una particolare ontologia. Lo studio nacque dal

⁸ ECO U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, p. 38.

confronto tra la filosofia analitica, la filosofia del linguaggio e il rapporto di alcuni filosofi con la metafisica. Egli affermò che la nostra ontologia (*discorso sull'essere*) dipende dal controllo empirico e per dimostrarlo citò un esempio. Immaginiamo un indigeno e un linguista intento a tradurre la sua lingua; passa un coniglio e l'indigeno grida: "Gavagai!". Il linguista riterrà che alla parola *Gavagai* corrisponda il "fatto", cioè il coniglio. Ma, come Quine precisò,

"Chi dice che gli oggetti cui il termine si applica siano proprio conigli, anziché semplici stadi, o piccoli segmenti temporali di conigli? In entrambi i casi, infatti, le situazioni stimolo che ci inducono ad assentire a «Gavagai» sarebbero le stesse che per «coniglio»".⁹

Ovvero, il linguista concluse asserendo che un *Gavagai* sia un coniglio intero e perdurante. Ciò significa che, se il linguista non possiede informazioni sulla cultura indigena e, non conosce il modo degli indigeni di denominare un'esperienza, di chiamare i "fatti e gli eventi" che hanno interiorizzato, non potrà sapere se il "coniglio" che gli indigeni hanno visto, sia realmente un coniglio. Potrebbe essere tutt'altro, magari un segmento spazio-temporale di coniglio, un'infinitesima particella di quell'essere. Il lavoro del linguista, indi, dev'essere quello di elaborare una serie d'*ipotesi analitiche* che lo condurranno a scegliere il *possibile* manuale di traduzione.

Una lingua esprime una propria visione del mondo, com'è chiaramente spiegato dalla semiotica di Hjelmslev. Una lingua (ogni sistema semiotico) è composta da un *piano dell'espressione* e un *piano del contenuto* (termini ripresi da Saussure), che consiste nell'universo dei concetti esprimibili da quella lingua. Hjelmslev intese prendere le distanze da due approcci che riguardano il problema *saussuriano* del significato. Cioè, dell'idea del

⁹ BONIOLO G., VIDALI P. (2003), *Introduzione alla filosofia della scienza*, Mondadori, Milano, p. 22.

significato inteso come logica applicata al linguaggio e alla teoria della filosofia analitica (metafisica e ontologica) per le quali il significato doveva essere trattato come un'entità "reale", o comportamentista, ma già espressa in quanto "oggetto empirico". La linguistica del passato era *induttiva* (cioè, dal particolare al generale) e distinse i *linguaggi non linguistici* (ristretti) da quelli *linguistici* (*passe-partout*) che possedevano un raggio d'azione più vasto e permettevano di tradurre quasi tutti gli altri linguaggi. Per Hjelmslev, prima che la lingua naturale modificasse il modo di esprimere l'Universo, esisteva solo una massa amorfa di suoni. Da essa, ogni lingua tracciò dei percorsi nella *massa del pensiero amorfa* che fu articolata dalla forma, ponendo delle segmentazioni, dalle quali si disegnava la sostanza. Parti di questa massa vennero linguisticamente organizzate per esprimere altre parti della stessa massa, elaborando, per esempio, un sistema di suoni per trattare un determinato argomento. Con altri sistemi semiotici (un sistema di segnalazione stradale, per esempio) si riconoscono certe forme visive e certi colori, per esprimere le direzioni spaziali.

A volte, il mondo dei segni "conosciuti" può portare a degli errori notevoli. Un caso eloquente riguardò quello del gesuita, filosofo e storico tedesco Athanasius Kircher, nel XVIII secolo: egli creò un proprio "manuale di traduzione" per decifrare i geroglifici ma si trattava di un sistema contorto che seguiva il principio simbolico, non quello del segno, e tradusse concetti che significavano tutt'altro. Purtroppo, si tratta dell'errore comune nel quale può imbattersi il traduttore e che danneggia il pensiero dell'autore.

Il saggio *El cuadro dentro del cuadro* (Edizione Cátedra, Madrid, 1978) di uno dei più importanti critici d'arte spagnoli del XX secolo, Julián Gállego Serrano (Saragozza, 1919 – Madrid, 2006) nacque in un decennio importante per la Spagna. Si tratta del periodo compreso tra il 1970 e il 1982 ca., dacché il ritorno della democrazia favorì anche quello all'uso di altre lingue nel territorio della penisola: il catalano per la Catalogna, il basco per le province basche e il galiziano per la Galizia.

Lo studio di J. Gállego, dunque, ebbe origine durante il periodo storico cosiddetto della *transizione spagnola* o *democratica*, cioè durante gli anni nei quali la Spagna si lasciava alle spalle il regime dittatoriale del Generale Francisco Franco (1936 – 1975) passando alla Costituzione, che convertì la dittatura in Monarchia Parlamentare, sancendo così uno Stato sociale democratico e di diritto. Per quanto riguarda la durata del periodo di *transizione*, alcuni la collocano nel periodo compreso dall'ascesa di Juan Carlos I di Borbone (re di Spagna dal 1975) e l'entrata in vigore della Costituzione (29 dicembre 1978), altri invece, la collocano tra il 20 novembre 1975, data della morte del *Caudillo*, e il 28 ottobre 1982, quando cessa definitivamente il governo dell'*Unione Centro Democratico*, cioè, il partito che diede una svolta politica e approvò la Costituzione del 1978.¹⁰

Nel saggio *El cuadro dentro del cuadro*, ho cercato di *trasferire* le idee manifestate dall'autore; al principio dell'esperienza, ho dovuto comprendere che il termine molto comune da lui utilizzato come *marco* non significava assolutamente *telaio* in alcune occasioni, ma rimandava necessariamente all'*espressione* del contenuto *cornice*. L'autore del saggio, infatti, scrive che

*En inglés se emplean palabras menos concretas, igualmente aplicables a la pintura contenida dentro de un marco que a la que se extiende por un muro sin más trabas que su dimensión y forma.*¹¹

Io traduco:

In inglese, si utilizzano parole meno precise, applicabili in egual

¹⁰ A questo proposito, il direttore del quotidiano spagnolo *Diario 16* (uno dei primi giornali assieme a *El País*, a sorgere negli anni della *transizione spagnola*, dal 1976 al novembre 2001), il 21 dicembre 1988, intervistò la direzione dell'*ETA* militare, domandando: «*Che cos'è per voi la Spagna?*», la risposta fu «*È un falso concetto che stravolge la realtà plurinazionale dell'attuale territorio, scorrettamente chiamato "spagnolo", sottoposto al dominio dei poteri statali*». (Entrevista con ETA militar, a cura della Koordinadora Abertzale Sozialista [KAS], 1989).

¹¹ GÁLLEGO J. (1978), *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid, p. 10.

modo sia alla pittura contenuta dentro un riquadro, sia a quella che si estende su un muro senza altri limiti che la dimensione e la forma.

La sintassi dell'autore è formata maggiormente da frasi complesse, la difficoltà da questo punto di vista sta nel riflettere in un'altra lingua e collegare un "discorso" molto lungo, nell'unire l'idea della proposizione semplice a quella subordinata e fare in modo che il senso risulti compiuto.

I lessemi possono avere svariati significati, cioè, essere polisemici e, in genere, un lessema polisemico possiede un denominatore comune, dunque, un significato fondamentale. Non è semplice *trasferire* nella lingua nativa un lessema che è sempre soggetto all'equivoco. Più un lessema è frequente nei testi, più fa parte del lessico centrale di una lingua, più è probabile sia polisemico, poiché riutilizzare un significante comune richiede meno sforzo mnemonico che riutilizzarne uno più raro.

Nel saggio sono presenti delle parole ereditate dal latino come *obra*, *hombre*, *sueño*, *hijo* e *cosa* ma alcuni vocaboli sono evidenziati in corsivo da Gállego, uno di essi è la parola *icono*. Molto probabilmente molti traduttori non saranno dubbiosi sulla forma e il significato dell'etimo in questione ma se consulteranno il lemma su un buon dizionario monolingue, si accorgeranno che il vocabolo consta di due varianti: *icono* e *ícono*. Questo termine polisemico può riferirsi all'ambito artistico e pittorico (*icono* come immagine o tavola religiosa) al campo della semiotica (un tipo di segno connesso all'oggetto rappresentato) e al campo informatico (un programma che facilita le operazioni dell'utente). Le varianti *icono* e *ícono* provengono dal greco *eikóon*, *eikónos* cioè "immagine, rappresentazione", di genere femminile. Un altro vocabolo che nel saggio compare spesso è il termine *tabula picta* e che è riferito alla tecnica dell'olio su tavola, più comunemente alla pala d'altare ma che originariamente riguardava la disputa giurisprudenziale connessa alle immagini in quanto oggetto di devozione. Una locuzione avverbiale di affermazione che l'autore inserisce volentieri è

l'espressione *de verdad* (veramente) e che redige in corsivo per accentuare il suo pensiero, oppure introduce la locuzione *de talla* per spiegare che alcune entità divine non sono *de veras*; oppure *de carne y hueso* e un'altra locuzione la troviamo nel capitolo del *Ritratto* quando l'autore tratta del *espejo de tocador*, cioè lo specchio da toletta.

Gállego nell'esporre le proprie idee ricorre molto spesso a dei latinismi, dei francesismi oppure a degli italianismi che sono propri del linguaggio tecnico che adotta e che io spesso ho lasciato come nell'originale; per esempio, il termine *cloisonnement* che l'autore scrive fra virgolette alte e che anch'io, come traduttore, riporto virgolettato. Questo termine lo leggiamo nella frase:

«Dentro de este “cloisonnement” de esmalte los cabujones con los emblemas vivos del Tetramorfos aparecen aislados desde época precoz».

La traduzione dell'intero periodo è stata:

«All'interno di questo “cloisonnement” di smalto, le pietre tagliate a *cabochon*, con gli emblemi vivi del tetramorfo, appaiono separate sin da epoca arcaica».

Un altro francesismo che l'autore utilizza è *cadre de menuiserie* e che riporto nello stesso identico modo dell'introduzione, cioè virgolettato. La frase in cui troviamo il termine è:

«En francés, “cadre” se refiere concretamente al borde de madera, metal o cualquier otro material que aísla y rodea el cuadro, es decir, el “tableau” – palabra que puede tener, según Littré, el sentido de “cadre de menuiserie”, pero que deriva claramente de “table”, es decir, *tabula picta*, una tabla de madera (por extensión, cuadrado de tela) –.».

La traduzione è stata:

« In francese, “cadre”, si riferisce in modo tangibile al supporto di legno, al metallo o a qualche altro materiale che separa e circonda il quadro, cioè, il “tableau”, – parola che può avere, per Littré, il significato di “cadre de menuiserie”, ma deriva chiaramente da “table”, cioè, *tabula picta*, una tavola

di legno, per esteso, quadrato di tela –.».

Per quanto riguarda il termine mutuato dal francese *cartouche* con riferimento alle cartucce ovoidali dei cartigli, in particolar modo ai sacchetti di polvere da sparo esistenti nei secoli passati:

«Esta coexistencia del relieve o pintura figurativos y el “cartouche” jeroglífico o simplemente epigráfico colocado sobre ellos va a ser constante en las más sabias culturas de Mesopotamia y de Egipto».

La traduzione del periodo con il termine esaminato e che ho lasciato come da originale, è stata:

«La coesistenza del rilievo o della pittura figurativa e il “cartouche” geroglifico o semplicemente epigrafico è costante nelle culture più erudite della Mesopotamia e dell’Egitto».

Mentre nella frase, «En pocos casos el “cartouche” jeroglífico llega a tener la importancia y belleza que en la tumba de Nefertari [...]».

Io traduco:

«Sono rari i casi in cui il “cartouche” geroglifico raggiunge l’importanza e la bellezza della tomba di Nefertari [...]».

Per quanto concerne l’espressione che ho tradotto come “quadro riportato” e che l’autore scrive “rapporté”, cioè, una scena architettonica chiusa in una cornice, si veda questo periodo:

«[...] la composición de la bóveda de la Capilla Sixtina, aunque Miguel Ángel haya puesto en ella grandes cuadros “rapportés”, no deja de ser un sistema arcaico de registros, como un mosaico».

«[...] la struttura della volta della Cappella Sistina, sebbene Michelangelo vi abbia collocato grandi “quadri riportati” non cessa di essere un sistema arcaico di registri, come un mosaico».

Come si può notare, si tratta di un’invenzione sottile e arguta del maestro nella critica d’arte, Gállego, che accosta al termine *cuadro* la parola *rapporté*, ma fra virgolette.

Il *trompe l’œil*, una tecnica pittorica che induce nell’osservatore

l'illusione di guardare realmente oggetti tridimensionali, dipinti realmente su una superficie bidimensionale, è un termine presente, per esempio, in questa frase:

«Este sistema será imitado por Aníbal Carracci en la galería del palacio Farnese, de Roma, con un techo sostenido por falsos atlantes en “trompe l'œil” [...]».

Tradotta così:

«Questo sistema sarà emulato da Annibale Carracci nella Galleria del palazzo Farnese a Roma, in cui notiamo la volta sostenuta da pseudo telamoni in “trompe l'œil”».

L'italianismo *bello* è utilizzato frequentemente dall'autore, ma a differenza degli altri termini proposti, questo non viene mai virgolettato.

Un altro termine individuato nel testo è l'italianismo *veduta* che era onnipresente nel mondo della fotografia ed era sempre con questo vocabolo che i fotografi presentavano le loro opere nelle esposizioni degli anni '60 dell'Ottocento. L'autore pone il termine sempre fra virgolette alte e anch'io ho scelto di fare lo stesso, poiché non volevo modificare il suo modo di “trattare” l'italianismo in questione.

In questo contesto, la frase: «Pero lo más empleado es la “veduta” propriamente dicha, es decir, el paisaje que se ve desde un interior [...]».

Io l'ho tradotta lasciando il termine italiano fra virgolette, mi è sembrato opportuno non modificare la sua “analisi testuale”: «Tuttavia la tecnica più usata rimane la “veduta” così chiamata (termine di utilizzo nell'originale), come dire, il paesaggio che si vede dall'interno».

Un termine che ho individuato spesso nel saggio, appunto trattandosi del tema della *mise en âbime*, è la parola *falso*, soprattutto riferito alla pittura pompeiana, oppure al barocchismo di grandi artisti come Annibale Carracci:

«Lo curioso es que todo es pintado, todo es falso y, al mismo tiempo, todo es permanente».

«La cosa strana è che tutto è dipinto, tutto è falso e, allo stesso tempo,

tutto è eterno».

Un termine interessante che è stato preso in prestito anche da altre lingue, come l'inglese, è *fumetti* e che Gállego torna a porre fra virgolette alte, come in questa frase:

«Las cartelas aparecen en las tablas medievales, unas veces flotando como papeles arremolinados por el viento [...] A veces, los ángeles las llevan, como mensajeros celestes que agitaran las cintas de sublimes telegramas. Tienen un aspecto vivo, casi popular, semejante a los “fumetti” de las historietas modernas de prensa».

La mia traduzione è stata:

«Le insegne compaiono nelle tavole medievali, alcune, fluttuano, come carta che turbinata nel vento [...] A volte, sono sorrette dagli angeli, in quanto messaggeri celesti che agitano nastri con sublimi telegrammi. Hanno un aspetto vivo, quasi *pop* e somigliano ai fumetti (in italiano nell'originale) moderni».

Tuttavia, vi sono altri italianismi mal individuabili che fiorirono nei secoli XVI-XVIII nella lingua spagnola e ormai invalsi nell'uso, come il termine *boceto* (bozzetto), *caricatura*, *claroscuro*, *diseño*, *escorzo* (scorcio), *estuco*, *fresco* (affresco), *medalla*, *miniatura*, *modelo* e *rotonda*.

Nel saggio sono presenti, inoltre, alcuni diminutivi che l'autore utilizza volentieri quali *papelito*, *ventanita* o *estampitas*. Il primo termine l'ho tradotto come *foglio*, non ho inserito il diminutivo e questo anche per quanto concerne *estampitas*, che ho tradotto come *stampe*, mentre *ventanita* è diventato *finestrella*.

Per quanto concerne la sintassi, ho preso in esame il rapporto periodi semplici/periodi complessi e ho notato che Gállego redige il suo testo basando soprattutto la struttura delle proprie frasi sulle *oraciones copulativas*, *adversativas* ed *explicativas*, infatti, moltissime frasi sono collegate fra loro per mezzo dei connettori spagnoli più comuni che sono *y*, *e*, *ni*, come per esempio nella frase:

«[...] llega a delicadezas que han hecho soñar a Ingres y a Picasso con las copas y lekitos áticos [...]». Oppure, come nel periodo:

«Y más bien rara es la franqueza, torpe pero simpática [...]», in cui individuiamo un avverbio che descrive una contrapposizione.

Una locuzione nominale interessante è *ojo de buey* (una finestra circolare, un occhio) che equivale a un sostantivo e che funziona in questo modo ma un'espressione molto particolare che l'autore utilizza a volte è *un a modo de* e che oggi non è frequentissima. Io ho tradotto questa forma particolare come *un tipo o una specie*.

Se vogliamo trattare della traduzione e l'interpretazione di un testo però, dobbiamo rivolgere lo sguardo al campo della semiotica, che è la disciplina che studia i segni e la formazione dei significati che ne conseguono. La semiotica, quindi, studia i segni della *significazione* e della *comunicazione*: la significazione, infatti, è il nesso che lega un elemento presente, a uno assente del tutto, mentre, quando utilizzo le parole ricche di significati, creo un processo comunicativo. A questo proposito, voglio citare il triangolo semiotico costituito dal *segno*, la *referenza* e il *referente*: il *segno* rimanda naturalmente a qualcos'altro che non è presente, come ho scritto, la *referenza*, alla situazione reale in cui avviene la comunicazione e, il *referente* sono io che devo comprendere e decifrare il contenuto del testo.

Per quanto concerne quest'aspetto, sono fondamentali il *contenuto referenziale* e l'*intenzionalità* del critico Gállego, che corrispondono ai confini immaginari, a un ventaglio di interpretazioni lasciate al nostro giudizio e alla nostra comprensione, a quanto contenuto egli vuole trasmetterci. Io, come traduttore, dovrò adeguarmi e cercare di non varcare quei confini, dovrò attenermi a quanto esposto dall'autore. Il traduttore non dovrebbe migliorare il saggio che vuole tradurre.

Tradurre significa apprendere e approfondire un aspetto che non conoscevo; a questo proposito, Esteban Nicotra (docente di letteratura italiana all'Università di Cordoba, Argentina) nel saggio *Ser el otro*, afferma

che

la traduzione è l'impulso inconscio che porta alla mimesi, allo stesso modo dei bambini che emulano giocando, imparano giocando a compiere una determinata azione o a giocare il ruolo di un determinato personaggio (tr. mia).¹²

L'intenzione del traduttore non è solo mutuata, ideologica e definitiva, bensì naturale, primitiva e intuitiva, simile all'opera primaria dell'autore; questo è importante, poiché il traduttore non diviene il padre biologico ma adotta i pensieri del creatore, deve porsi sullo stesso piano di chi ha partorito il testo. Talvolta non riuscirà a esprimere ciò che il vero autore voleva trasmettere al lettore ma, se avrà esaminato l'opera al suo interno, l'obiettivo sarà raggiunto.

Johann Drumbl scrive che

Tutti gli elementi della lingua si evolvono con il tempo, cosicché i lettori di diversi momenti storici non incontreranno mai lo stesso testo. Non i lettori cambiano (come presupposto dall'ermeneutica e dall'estetica della ricezione), cambia la lingua delle opere letterarie. E la traduzione è il luogo dove si manifestano i cambiamenti delle lingue. Il traduttore riesce – ed è questo il suo compito – là dove fallisce il lettore.¹³

A questo proposito, Gállego scrive in modo semplice e chiaro ma non è stato facile riportare alcuni concetti. Naturalmente, non è semplice tradurre espressioni che trattano della *mise en âbime* e del gioco del quadro

¹² NICOTRA E. (2007), “*Ser el otro*. Apúntes sobre la traducción literaria y versiones de poesías italianas contemporáneas”, Brujas, Córdoba, p. 12.

¹³ DRUMBL, *Traduzione e scrittura*, p. 40.

“riportato”, quando, nella lingua *source oriented* appare già argomento complesso. Quando ho dovuto descrivere un’opera, non ho trovato particolari ostacoli. Dato che si tratta di un saggio e come di consuetudine, i saggi sono intrisi di delucidazioni, ho trovato anche moltissime ripetizioni. Durante il lavoro ho cercato talvolta di snellire il testo. Le ripetizioni più numerose le ho trovate con le parole *cuadro* naturalmente (“*cuadro dentro del cuadro*”), *pintura*, *marco*, *retablo* (che ho preferito tradurre come *pala d’altare* e non *retablo*, anche se esiste), *enmarcado*, *espacio*, *parapeto*, *piso* o *registro* (*fascia* o *banda* per il primo e *registro*, laddove l’ultimo termine rimanda certamente a un aspetto generale) *ventana* e *espejo*, tanto per citarne alcune.

La questione della sinonimia è importante, poiché molto spesso, l’equivalenza referenziale non coincide con quella connotativa (cioè, che concerne il modo nel quale le parole e le espressioni complesse stimolano le stesse associazioni e reazioni emotive). Questo non accade con alcune parole che (a parte i casi di semplice traslitterazione tra alfabeti) in una lingua nativa possiedono più di un termine corrispondente alla lingua naturale (omonimia). Per esempio, la sinonimia del termine più banale utilizzato da Gállego, cioè *cuadro*, corrisponde a *pintura*, *tela*, *lienzo*, *tabla*, *lámina* e *retrato*. Una buona percentuale di errore credo rimanga, bisogna davvero indagare il testo e lavorare bene su ogni espressione.

Nel saggio del critico Gállego, ho lavorato con gli strumenti a disposizione: in primo luogo, utilizzando il *Grande Dizionario di Spagnolo* di Laura Tam, in seguito, consultando il *web*.

Come afferma Elena Liverani,

questo tipo di prodotto lessicografico non solo si rivela spesso insufficiente ai fini della traduzione, e che a volte, addirittura, induce anche a commettere degli errori di interpretazione se ci si affida a lui come unica fonte di informazione. I rapporti tra linguaggio e realtà non sono biunivoci nemmeno all’interno di una stessa lingua, come la

semantica e la pragmatica ci hanno insegnato. A maggior ragione, tale complessità risulta più evidente qualora si considerino due lingue diverse – se pur affini quali lo spagnolo e l’italiano – che in virtù del loro anisomorfismo, cioè di quella naturale tendenza ad organizzarsi autonomamente dal punto di vista fonologico, sintattico e – per quello che maggiormente ci riguarda oggi – dal punto di vista semantico, ci impediscono di pensare che i due codici esprimano sempre naturali corrispondenze e che dunque tra loro si verifichi sempre una perfetta sovrapposizione di significati in luogo di significanti diversi.¹⁴

Matte Bon, a questo proposito, si è espresso affermando che i dizionari bilingue paiono inadeguati, sia per gli studenti, sia per coloro che ci lavorano. Il dizionario bilingue mette a confronto due mondi diversi, mentre quello elettronico consente di lavorare secondo una caratteristica innovativa: il contenuto è rappresentato non in forma lineare ma in forma modulare (consente di raggruppare delle informazioni linguistiche eterogenee e di indirizzarle secondo determinati obiettivi didattici). Oggi, grazie ai programmi d’elaborazione testuale *online*, i dizionari elettronici, i *corpora* informatici e i motori di ricerca, si possono eseguire quelle indagini sull’uso, sul contesto e sulla collocazione che necessita il traduttore, al fine di individuare e verificare la validità dei termini traducenti.

Per traduttore, s’intende il professionista che utilizza le proprie competenze nella stesura di traduzioni di tipo saggistico-letterario, in altre parole, tecnico-scientifico. Ai molti possibili traduttori (colui o colei che lavora per conto di una casa editrice, lo studente di una lingua straniera, il dilettante che traduce per sé) corrispondono diversi tipi di dizionari: monolingui, bilingui, plurilingui, tecnico-scientifici, specialistici, tematici, enciclopedici, sinonimici, di collocazioni, glossari terminologici, fino a

¹⁴ LIVERANI, *Gli strumenti del traduttore dallo spagnolo all’italiano: appunti di lessicografia bilingue e monolingue, cartacea e online*, p. 17.

giungere ai dizionari/glossari che il traduttore crea accumulando esperienza lavorativa.

Ai nostri giorni, vi sono molti validi traduttori ma uno in particolare è stato Glauco Felici, ispanista geniale dal grande intelletto e traduttore di Borges, Octavio Paz, Javier Marías, Gabriel Garcia Lorca, di cui fu uno dei massimi esperti in Italia. Forse, uno dei più grandi traduttori del nostro tempo.

Egli affermò riguardo al suo lavoro: «So di aver fatto una grande traduzione quando, rileggendola dopo molti anni, non riconosco che è mia».¹⁵

¹⁵ BARILLARI S., *La scomparsa dell'ispanista Glauco Felici*, Il Manifesto, 21 settembre 2012.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AUTORI VARI

1998 “Vocabolario Treccani, *Il Conciso*”. Lavìs (Trento): Legoprint.

AUTORI VARI

1999 *Le pratiche comunicative*. Roma: CLITT.

AUTORI VARI

2010 “Teoria della traduzione: breve panorama diacronico”. Genova: CLU.

BONIOLO, GIOVANNI-VIDALI

2003 *Introduzione alla filosofia della scienza*. Milano: Mondadori.

CARMIGNANI, ILIDE

A.A. 2007/2008 *Laboratorio di traduzione di lingua spagnola I*, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Pisa, (appunti cartacei).

ECO, UMBERTO

2003 *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.

GÁLLEGO S., JULIÁN

1978 *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra.

HJELMSLEV, LOUIS

1943 *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison: Wisconsin U.P.
(tr. it. “I fondamenti della teoria del linguaggio” in Eco 2003: 39).

NICOTRA, ESTEBAN

2007 “*Ser el otro*. Apúntes sobre la traducción literaria y versiones de poesías italianas contemporáneas”, Brujas: Córdoba.

QUINE, WILLARD VAN ORMAN

1960 *Word and Object*. Cambridge: M.I.T. Press (tr. it. “Parola e oggetto” in Eco 2003: 38).

RUSHDIE, SALMAN

1988 *The Satanic Verses*. London: Viking (tr. it. “I Versi Satanici” in Calello, Lucia, “Identità e verità in frantumi in the *Satanic Verses*”, *Il frammento*, 7, ottobre 2012, pp. 6-22).

1991 *Imaginary Homelands*. London: Granta (tr. it. “Patrie immaginarie” in Calello, Lucia, *Ibid.*).

TAM, LAURA

2004 *Grande Dizionario di Spagnolo*, Milano: Ulrico Hoepli.

RIFERIMENTI SITOGRAFICI

CALELLO, LUCIA

2012 “Identità e verità in frantumi in *The Satanic Verses*”,
<http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/identita-e-verita-in-frantumi-in-em-the-satanic-verses-em-di-salman-rushdie/119>, consultato il 03.12.12

GALAVOTTI, ENRICO

2010 “Storia della Spagna: *Euskadi*”,
<<http://www.homolaicus.com/storia/spagna/euskadi.htm>>, consultato il 03.12.12

LIVERANI, ELENA

2003 “Gli strumenti del traduttore dallo spagnolo all’italiano: appunti di lessicografia, bilingue e monolingue, cartacea e online. (Giornata di studio, Milano 28 febbraio 2003)”,
<http://www.ledonline.it/ledonline/tradurrespagnolo/tradurrespagnolo_03_li_verani.pdf>, consultato il 03.12.12

MARSCIANI, FRANCESCO

1995 *Significato e contenuto. La molteplicità del senso*,
<http://glossematics.org/forum/pdfs/MARSCIANI_Significato.pdf>, consultato il 03.12.12

NASI, FRANCO-SILVER (a cura di)

2009 *Per una fenomenologia del tradurre*,
<<http://www.intralinea.org/print/review/1101>>, consultato il 03.12.12

SAN VICENTE, FÉLIX

2006 *Lessicografia bilingue e traduzione: metodi, strumenti, approcci attuali,*

<http://www.eurac.edu/staff/AAbel/Documents/Atti%20San%20Vicente_2006.pdf>, consultato il 03.12.12

Introduzione

Julián Gállego Serrano (*Fig. 1*), accademico di merito e professore dell'Università Autonoma di Madrid, nacque a Saragozza (capitale della regione dell'Aragona) nel 1919 e fu uno studioso e storico d'arte spagnola. Fino alla sua morte fu considerato uno dei massimi esperti della vita e le opere di Diego Rodríguez de Silva y Velázquez e Pablo Picasso. Nonostante avesse conseguito la laurea in giurisprudenza all'Università di Saragozza, fu irresistibilmente attratto dalle correnti artistiche, dal patrimonio storico e le avanguardie. Per questo motivo si recò a Parigi, dove scelse un dottorato in storia dell'arte all'Università della Sorbona, diventando Assistente alla ricerca del gran maestro della sociologia e della filosofia dell'arte, Pierre Francastel (École Pratique des Hautes Études). Di ritorno dalla Francia, ottenne una cattedra in storia dell'arte all'Università Complutense di Madrid.

A Parigi, nel 1968, pubblicò per la prima volta in francese un saggio (la sua Tesi di Dottorato) dal titolo “*Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d’Or*” della casa editrice Klincksieck, che quattro anni più tardi sarà tradotto in spagnolo. Nel saggio analizzò le strette relazioni tra letteratura e pittura, attraverso i trattati dei teorici Pacheco (maestro di Velázquez) e Carducho, dei letterati López Pinciano, Cascales e di altri scrittori celebri come Lope de Vega, Jáuregui, Quevedo e Calderón. Con quest'opera divenne, in breve tempo, uno dei critici d'arte spagnola più amati. Altre pubblicazioni non meno importanti sono “*Velázquez en Sevilla*” (Diputación Provincial, Siviglia, 1974), “*El pintor de artesano a artista*” (Università di Granada, Granada, 1976) e “*En torno a Goya*” (Librería General, Saragozza, 1978).

L'universo artistico di Diego Velázquez, però, lo incuriosì a tal punto da specializzarsi nella sua ritrattistica e fu curatore di una delle più importanti esposizioni del suo genio nel 1989, al Metropolitan Museum di New York.

Picasso, invece, lo conobbe nella capitale francese quando era già una celebrità mondiale. Alcuni anni dopo, nel 2002, Gállego raccolse in *“De Velázquez a Picasso. Crónicas de París (1954 – 1973)”* (Biblioteca Aragonesa de Cultura, Saragozza, 2002) tutti gli articoli che scrisse durante quegli anni. Si tratta di una testimonianza unica da parte di un critico che viveva in una Parigi “capitale” della pittura, ma che al contempo, perdeva la propria egemonia estetica che aveva conquistato l’Europa, a favore di una New York stupefacente che calamitava verso di sé gli artisti delle avanguardie. Proprio a Parigi iniziò la sua collaborazione con la *“Revista Goya”* (fondata dal celebre storico J. Camón Aznar, nel 1954, fondazione Lázaro Galdiano) e negli anni successivi continuò a scrivere sulla *“Revista de Occidente”* (fondata a Madrid, da J. Ortega y Gasset, nel 1923), la *“Revista de Ideas Estéticas”* (Madrid), *“ABC de las Artes y las Letras”* (rivista digitale, Madrid) ed altre ancora.

Gállego ebbe una carriera letteraria prolifica e, tra le altre opere, pubblicò un saggio importante dal titolo *El cuadro dentro del cuadro* (Edizione Cátedra, Madrid, 1978) nel quale, partendo dalle origini della pittura europea, attraverso la Mesopotamia e l’Egitto, la Grecia, il Rinascimento e il Barocco, giunse a trattare dell’arte del XX secolo. In questo testo mette a fuoco le tematiche del quadro, dell’immagine e dell’oggetto, comparando alcune opere che sono un repertorio prezioso nel campo della storia dell’arte. Indaga, inoltre, il significato della cornice e del quadro, in relazione allo spazio che lo circonda e a ciò che finge di contenere al suo interno. Una *mise en âbime* della pittura che ritroviamo nei margini della rappresentazione di un quadro, individuando in una “finestra”, un elemento vitale. Non esamina solo il ritratto, presente in varie opere e che descrive, ma ci spiega la funzione dello specchio all’interno del quadro e come ha cambiato il nostro modo di vedere la scena. Un’opera che Gállego prende in considerazione per la bellezza, la magia e gli spunti critici che ne sono

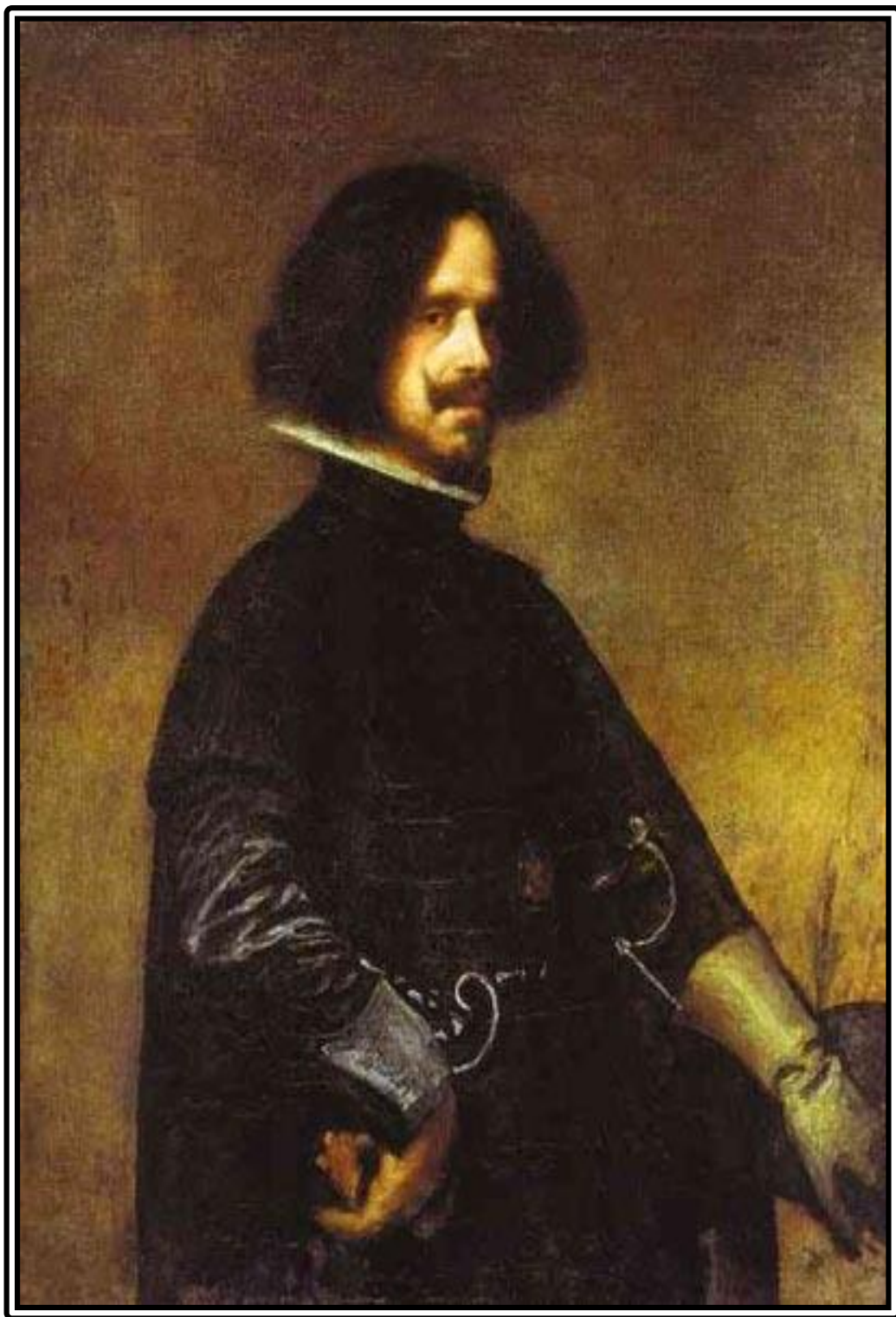


(Fig. 1) Julián Gállego.

derivati, è *Las Meninas* di Velázquez, realizzata nel 1656 e conservata al Museo del Prado di Madrid. Infine, l'autore, nel capitolo finale, tratta del quadro "cancellato" per far posto ad altri modi di creare arte e ad artisti che mutano nuovamente la visione scenica.

Julián Gállego si spense dopo una lunga malattia che lo lasciò infermo, il 21 maggio del 2006 e fu sepolto nel Cimitero "Torrero" di Saragozza, nella sua città natale. Una terra della quale si vantò sempre come, del resto, di essere "aragonese"; a tal proposito rammentiamo l'*Autoritratto* di Goya del 1815, sul quale, l'artista appose la firma di "Pittore Aragonese".

La meta che questo studio si prefigge è la comprensione dell'opera di Velázquez, in particolare, di quella più celebre e, delle varie interpretazioni critiche che ne sono scaturite. Inoltre, di come alcuni margini della rappresentazione abbiano modificato l'aspetto della visione del dipinto nel corso del tempo e degli artisti più esperti, in questo tipo di gioco illusionistico.



(Fig. 2) Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Autoritratto, Galleria degli Uffizi – Firenze, 1643).

1. Diego Velázquez e *Las Meninas*

1.1 Il contesto

La nascita di Don Diego Velázquez (*Fig. 2*), coincise con un periodo storico particolare per la Spagna. Egli nacque nel 1599 a Siviglia, quando il regno di Filippo II, ormai deceduto da un anno, era in declino. L'Europa stava attraversando un periodo disastroso per alcuni conflitti che modificarono nettamente i suoi "contorni", anche se il potere spagnolo rimase indiscusso. Il Seicento fu un secolo dalla fisionomia complessa, un'epoca drammatica e turbolenta che fu indicata con il nome di "Secolo di Ferro".

Questo accadde per una serie di vicende: il Nord Europa era una *terra ignota*, il Mediterraneo, che delimitava la parte meridionale del continente, era quasi completamente sotto il controllo dei turchi e dei berberi e le coste cristiane erano sotto la costante minaccia dei pirati. A Est, l'impero Ottomano che si estendeva sino a Vienna, entrò in crisi. La Chiesa di Roma attraversava uno dei periodi più neri della storia, a causa soprattutto della decadenza dell'Impero ispanico, già percepibile attorno agli anni quaranta del XVII secolo. L'Occidente medievale si stava disgregando e dovette ricominciare da capo, trovare nuove soluzioni per riacquistare stabilità e sicurezza. Boemia e Polonia erano totalmente integrate nella cultura occidentale mentre, la Russia, a causa della lontananza, l'arretratezza e la religione ortodossa, era un mondo distante e quasi invisibile. Da un lato, quindi, un'Europa diversa rispetto a quella attuale, più debole e più piccola, sebbene a Ovest, l'America fosse un'assoluta novità e una promessa, un continente in via di sviluppo e di colonizzazione.

L'Europa oltre che essere un piccolo Stato, era divisa al suo interno da diverse fazioni che si contrastavano a causa della religione e della politica: le monarchie che si erano unificate (Spagna, Francia e Inghilterra) tentavano di predominare sui piccoli stati italiani e tedeschi che non avevano ancora

trovato la stabilità. Questa crisi condusse alla famosa Guerra dei Trent'anni (1618 – 1648) scoppiata in seguito all'insurrezione della Boemia e al veto di professare la propria fede calvinista, mentre, i cattolici erano sempre più arroccati nelle proprie posizioni teologiche. Un conflitto religioso che si trasformerà in una battaglia politica con la vittoria protestante e grazie al sostegno di una potenza cattolica come la Francia. Don Diego Velázquez morirà nel 1660 a Madrid, un anno dopo che la Francia e la Spagna avevano firmato il “Trattato dei Pirenei”, con il quale la Spagna dovette trasferire l'egemonia europea a Luigi XIV.

Sebbene l'Europa stesse attraversando questo periodo nero della storia, oppresso da sciagure e misfatti, a livello creativo vi fu un processo inverso che portò a una fiorente produzione pittorica. L'epoca di Velázquez, infatti, fu anche quella di altri grandi artisti come Rembrandt, d'intellettuali della Scienza, dell'Arte e della Letteratura. Non si fa riferimento soltanto a Francisco de Quevedo autore di alcuni poemi, di Luis Carrillo y Sotomayor, Argensola e del maggiore di essi, Luis de Góngora, che ebbe un'influenza importante sugli autori spagnoli dando vita al cosiddetto *gongorismo*, ma di Lope de Vega, Tirso de Molina o Cervantes. Dopo la morte del genio di *Las Meninas*, un'altra profonda crisi segna la storia del paese. Le arti figurative si mantennero a un livello relativamente alto, con i grandi pittori e le loro opere, mentre la letteratura che era stata così fiorente nella prima metà del secolo, subì una fase di declino. Questo avvenne per varie cause, una in particolare era l'accentramento del potere economico nelle mani dei grandi proprietari, l'impoverimento dovuto anche ai cambiamenti climatici, alla cerealizzazione e all'incapacità di contribuire alla nascita della scienza moderna. Inoltre, la scarsa densità di popolazione, l'esasperato culto dell'onore e il disprezzo delle attività manuali, retaggio della Spagna ma non solo, portarono a degli effetti molto gravi.

La mancanza di comunicazione giocò un ruolo predominante, fatto ancor più paradossale se si considera che la Spagna era una pedina fondamentale di

un vasto impero. I continui dissidi con lo stato francese, però, sfociarono in aperte guerre che non ostacolarono la nascita di una stima reciproca e della diffusione in Francia della lingua castigliana (Cervantes lo riportava nel *Persile*). Ciononostante, l'isolamento spagnolo era molto ben marcato ma più in una sfera spirituale che fisica. I contatti con l'esterno erano molto limitati e la popolazione diffidente verso gli stranieri, anche a causa dei contrasti religiosi, per non parlare degli scambi intellettuali (Filippo II aveva proibito lo studio nelle Università straniere) e dell'Inquisizione. Fra il 1609 e il 1610, vi fu la cacciata di quasi trecentomila nuovi cristiani e questa misura produsse nuovi sconvolgimenti nel regno di Valenza; minori, ma comunque importanti, in Aragona, Murcia e alcune regioni della Castiglia. Quest'avvenimento lasciò degli strascichi nella memoria collettiva, falcidiando ulteriormente la popolazione spagnola (poco meno di otto milioni di abitanti) e servì da tema per un quadro, oggi perduto, con il quale Velázquez tentò di avvicinarsi al nuovo monarca, Filippo IV, che non considerava positivamente il crudele provvedimento del suo predecessore, Filippo III, cioè il padre. L'impovertimento della nazione influì sul mecenatismo artistico della nobiltà e della Chiesa e dal 1627, la situazione peggiorò con i raccolti dei campi, la svalutazione monetaria, l'inflazione e la carestia.

Filippo IV modificò alcuni aspetti del proprio paese, era un uomo di vasta cultura, parlava varie lingue e aveva uno spiccato senso artistico, soprattutto nel campo della pittura. Il monarca non disdegnava la conduzione del governo del proprio paese, anzi, e amava i piaceri sensuali e artistici, con gran disgusto dei suoi vassalli che gli attribuivano tutte le cause negative di cui soffriva il regno. Il re soffriva terribili rimorsi per questa sua vita dedicata al culto dell'arte e della pittura, temendo nefaste conseguenze.

1.2 L'Artista

La città di Siviglia, nella quale nacque Velázquez, nel 1599, era la più importante di Spagna, luogo d'approdo di galeoni provenienti dalle Indie e dei loro inestimabili tesori, residenza di ricchi mercanti, nobili ed ecclesiastici, molti dei quali furono mecenati e artisti. Il padre del pittore era oriundo del Portogallo e questo era motivo di sfiducia, poiché a causa della separazione del paese, iniziata nel 1640 e terminata nel 1668, i portoghesi erano guardati con diffidenza. I due stati peninsulari, infatti, unirono le due corone nel 1580, evento che favorì l'emigrazione dei portoghesi che si stanziarono, soprattutto, nella zona del Basso Guadalquivir. La prosperità della città subì un declino nel XVII secolo, con il graduale aumento della popolazione e dell'importanza che stava acquistando Madrid. Molti grandi artisti (Velázquez, Zurbarán e altri) a causa del flebile, ma sempre più accentuato abbandono della città di Siviglia da parte dei mecenati, si allontanarono per accostarsi alla nuova realtà madrileña. A Madrid, l'arrivo di Velázquez (1620 ca.) coincise con l'ascesa al trono di Filippo IV, sotto l'egida del suo favorito, Don Gaspar de Guzmán. Senza il sostegno di un protettore sivigliano tanto potente, come il suo uomo di fiducia, non avrebbe potuto accostarsi facilmente alla corte del re per diventare pittore reale.

I legami artistici del pittore e la sua carriera sono collegati da un viaggio a Roma, dove risiedevano molti suoi compatrioti e che era fonte assoluta d'ispirazione per gli artisti. I Paesi Bassi furono importanti allo stesso modo, soprattutto per la produzione pittorica ma Velázquez entrò in contatto con quel mondo artistico indirettamente. A Siviglia, per esempio, egli poté ammirare molte tele e tavole delle Fiandre e allacciare rapporti con gli artisti di quelle regioni, uno in particolare, Pieter Paul Rubens. Don Diego Velázquez ambiva a un pubblico riconoscimento della nobiltà del suo lignaggio, soprattutto per due motivi, uno riguardante l'ascendenza, l'altro la professione. Infatti, i portoghesi residenti in Spagna erano sospettati di appartenere al gruppo dei "marrani" di origine giudea. Nessuno poteva

affermare che il padre lo fosse, ma non era facile neppure fugarne il sospetto, poiché al tempo del pittore (chiese di essere insignito dell'Ordine di Santiago) lo stato di guerra ostacolava i debiti controlli. Per quanto concerne la professione, la distinzione tra artista e artigiano, che in Italia era già molto marcata nel XVI secolo, tardò a essere approvata in Spagna e le botteghe degli insigni artisti dovettero adeguarsi alle corporazioni. El Greco fu vincitore di una strenua battaglia, ottenendo che i suoi dipinti realizzati per l'ospedale di Illescas non fossero soggetti a imposta, ma si trattava di un episodio isolato. Il XVII secolo fu una continua lotta per conferire piena libertà alla pittura, per renderla arte liberale e non lavoro manuale, com'era del resto considerata. Inoltre, i militari erano sempre contrari al conferimento degli abiti e le insegne degli Ordini a burocrati e cortigiani, premi che dovevano onorare solamente chi, con coraggio e cuore, otteneva grandi meriti di guerra. Nonostante il continuo interesse da parte di Filippo IV nei confronti del genio di Velázquez, per compiacere chi stimava come artista e amico, il conferimento dell'Ordine di Santiago avvenne in maniera rocambolesca. Si dovette far intervenire la Santa Sede, poiché gli ordini militari erano, almeno teoricamente, ordini religiosi, e Velázquez dovette attestare che dipingeva per compiacere e omaggiare il suo re, non già per professare un mestiere con il quale si guadagnava da vivere. Il suo impegno e ingegno nell'ottenere la *hidalguía* e certificare la purezza sanguigna del suo lignaggio, ci spiega quanto condividesse la mentalità spagnola del suo tempo e quanto la Storia influisse sulla sua vita.

Il poeta andaluso Rafel Alberti (1902 – 1999) scrisse una breve poesia sull'artista, che rappresenta molto bene la sua personalità:

“En tu mano un cincel
pincel se hubiera vuelto,
pincel, sólo pincel,
pájaro suelto”.

[Nella tua mano uno scalpello / pennello sarebbe stato / pennello, solo pennello, / uccello sciolto.]

Luca Giordano quando vide *Las Meninas* esclamò: «Questa è la “Teologia della Pittura!”» e Thomas Lawrence la definì la filosofia dell’arte, essendo talmente realistica da rendere integralmente l’effetto desiderato. Velázquez riassume la pittura spagnola, il suo spirito storico evidenziando la sua condizione di pittore puro. Nel XVIII secolo, Mengs (pittore filosofo, “teorico” e padre del neoclassicismo) disse della tela di Velázquez: «Sembra che la mano del pittore non abbia avuto parte nell’esecuzione, sembra l’abbia dipinta con la sola volontà». Un’espressione che spiega la forza e l’energia presente nell’opera, una scena sognata e poi divenuta subito realtà.

Egli era innanzitutto ritrattista, ma capiva perfettamente l’ambiente circostante e i personaggi che lo popolavano. Conoscitore dell’uomo e la sua ipocrisia, riusciva a “fermare” molto bene i suoi modelli sulla tela con le loro personalità. Dipinse le varie categorie sociali con lo stesso atteggiamento spensierato e possedeva un’incredibile capacità di percepire la vita animale e il palpito del paesaggio. Velázquez amava la vita e gli uomini e aveva la capacità di far rivivere i personaggi sulla tela, non utilizzando la prospettiva rinascimentale lineare, ma servendosi di quella “aerea” (tridimensionale e data dalle sensazioni visive) fino a limiti mai sondati.

L’artista cominciò a dipingere le prime opere caratterizzate dal naturalismo, nella sua Siviglia, fino alle ultime tele in cui la smaterializzazione è estremizzata e, l’occhio dello spettatore percepisce ciò che è rappresentato come “verità, non pittura”, come disse Palomino. Velázquez era un artista immediato e diretto e il suo apparente realismo non era quello del naturalismo ottocentesco, del quale si è voluto credere un precursore.

Gli anni di Siviglia si contraddistinsero per il *mondo picaresco* che circondava di realismo la città; in alcune *Novelle esemplari* di Cervantes, per

esempio, la città servì da scenario per le commedie dei drammaturghi del “Siglo de Oro” (Lope de Vega e Tirso de Molina). In quest’ambiente molto vivace e all’età di dieci anni (1610), Velázquez iniziò la sua formazione di apprendistato con il pittore Francesco Pacheco, che aveva carattere e personalità diverse dal primo maestro Herrera il Vecchio, che mal sopportava. Pacheco (1564 – 1644) si riteneva più scrittore che pittore e pensava di poter avere successo in campo letterario; alla fine, la storia ha voluto che fosse ricordato per essere stato il maestro di Velázquez. Egli indirizzava i propri allievi verso il crescente naturalismo, ma lasciandoli sempre piena libertà. Nel 1618, il pittore sposò la figlia di Pacheco, legandosi alla casa e al lavoro della bottega del proprio maestro, com’era tradizione nell’ambiente sivigliano. La prospettiva che si offriva al giovane pittore quasi ventenne, dunque, era quella di proseguire l’opera al servizio di una committenza, composta quasi esclusivamente da ecclesiastici.

La magia di Velázquez stava nella facilità con la quale riproduceva la realtà, sentendosene irresistibilmente attratto, giungendo persino a corrompere un “contadinello” che “gli faceva da modello in diversi atteggiamenti e posizioni, ora piangendo, ora ridendo, senza sottrarsi a nessuna difficoltà” (Pacheco). In quei primi anni, Velázquez cercò di dominare la natura e talvolta ci riuscì, realizzando il quadro con il “rilievo”, le “qualità” e servendosi del nuovo procedimento della luce diretta che accentuava i volumi. Il quadro “manierista” di derivazione fiammiga, da “bottega”, offriva spunti espressivi di oggetti quotidiani e soggetti popolari, divenendo un ottimo banco di prova per i probabili esercizi virtuosistici del pittore. *L’acquaiolo di Siviglia* (Victoria and Albert Museum, Londra, 1620) e *Due Giovani a tavola* (Wellington Museum, Londra, 1622 ca.) ne sono una dimostrazione, egli le portava con sé e le esibiva nell’ambiente madrileño. Oltre a queste tele di maniera, Velázquez dipinse una serie di quadri di carattere religioso, nelle quali l’osservatore percepisce una scena di taverna, in primo piano, mentre, in secondo piano, può identificare l’episodio biblico o evangelico con i

personaggi di piccole dimensioni, grazie a un ingegnoso artificio compositivo.

Le opere *Cristo in casa di Marta e Maria* (National Gallery, Londra, 1620 ca.), *Cena in Emmaus* (Metropolitan Museum di New York, 1620) e *La mulatta* (National Gallery, Dublino, 1617 ca.) s'ispirano ad alcuni quadri del manierismo fiammingo, ad Aertsen o Beuckelaert, ma con una voluta ambiguità che compare sullo sfondo, cosicché lo spettatore non sa con certezza cosa vi sia stato dipinto. Il secondo piano della scena è importante per la comprensione dell'opera, dunque, è difficile intuire se si tratti di un'azione reale che si sta svolgendo in un'altra stanza, che noi vediamo attraverso un foro o una porta, oppure, che si tratti di un "quadro in un quadro" appeso alla parete. Forse, com'è stato suggerito, potrebbe trattarsi di un'immagine riflessa in uno specchio, di una scena che sta accadendo non in secondo piano, alle spalle dei personaggi, bensì davanti a questi ultimi e, quindi, nel punto nel quale si trova l'osservatore. Queste tele (come *Las Meninas*) sono frutto del concettismo e della tradizione manierista, unite al virtuosismo dell'artista che dona alle opere delle atmosfere reali, dalla complessità barocca.

Velázquez è riuscito a creare la definizione della pittura pura, a sospendere la realtà utilizzando l'immagine e l'apparenza e, a far sì che essa, ci appaia così vera come la realtà stessa, se non di più. Negli ultimi anni della sua vita, realizzò dei ritratti stupendi, ma particolarmente significativi sono quelli degli infanti (conservati a Vienna) che destano stupore per l'incredibile verosimiglianza, il colorito roseo dei bambini e, nei quali la maestria della pennellata, giunse a livelli supremi. I suoi modelli erano l'Infanta Maria Teresa e Margherita, protagoniste di *Las Meninas*, in un periodo compreso dai tre agli otto anni compiuti e, Filippo Prospero, l'infante prematuramente scomparso, con il cagnolino. Egli utilizzava la corte per le sue eccezionali creazioni, rifiutando la precisione dei contorni e prediligendo il colore puro, con il quale riusciva a tessere delle scene melodicamente infinite. I suoi

infanti hanno il viso d'angelo ma egli ci trasmette tutta la malinconia dei loro occhi. Questi ritratti però non furono gli unici, poiché egli dipinse la giovane regina Marianna nelle ricche sale e il volto del re, ogni giorno più avvizzito.

Per quanto riguarda il lignaggio di Velázquez, il monarca deciderà personalmente di esaudire il sogno di nobiltà del pittore, maturato per tanti anni a palazzo, contro il parere negativo del Consiglio degli Ordini, che non riteneva sufficientemente provate “nobiltà e qualità” dell'artista. Già in occasione del suo secondo viaggio a Roma, nel 1650 ca. (città che amava e che lasciava ogni volta con grande rimpianto) aveva manifestato, tramite i contatti con la curia romana, il desiderio di ottenere il titolo nobiliare. Nel 1659, dunque, non senza difficoltà, il re ottenne dal Papa una bolla speciale di dispensa dai giudizi negativi, e Velázquez fu nominato finalmente cavaliere di Santiago. Il carattere del pittore appariva alquanto oscuro, soprattutto, poiché cercava di essere il solo con l'incarico di pittore di corte.

Dopo la nomina a cavaliere, il suo ruolo di cortigiano a palazzo culminò con la partecipazione alla cerimonia della consegna dell'Infanta Maria Teresa, figlia di Filippo IV, allo sposo, il re Luigi XIV, celebrata sull'isola dei Fagiani, nel giugno del 1660. Con essa si ratificava la Pace dei Pirenei tra Francia e Spagna e si poneva fine a una lunga guerra. La cerimonia, di grande rilevanza politica e simbolica, fu interamente organizzata da Velázquez, in quanto “apostador mayor”, cioè il ciambellano di palazzo, colui che era responsabile tra l'altro della ripartizione delle incredibili collezioni reali di dipinti, arazzi e sculture. Il pittore vi prese parte nella tenuta di gala della nuova onorificenza. Si trattava certamente della sua consacrazione definitiva.

Ritornato a Madrid, fu colto da un attacco di febbre e morì il 6 agosto del 1660. José Ortega y Gasset notò ironicamente che Diego Velázquez era il pittore che non dipingeva. Egli si dedicava alla pittura secondo le modalità che il ruolo ufficiale esigeva: a corte, dove ogni emozione personale è sottomessa al cerimoniale, il pittore deve tenersi lontano da stravaganze espressive.



(Fig. 3) Las Meninas esposto.

1.3 *Las Meninas*

Las Meninas (*Le damigelle d'onore*) o *La famiglia di Filippo IV* (Fig. 4), è un'opera realizzata nel 1656 da Don Diego Velázquez. Non vi sono dubbi sull'autenticità dello stile e sulla datazione, i dubbi rimangono, invece, per quanto concerne la realizzazione del tema. Non è chiaro se l'idea sia partita dal pittore o dal suo re, con le implicazioni che comporta un'opera così complessa e che si è prestata (sempre lo sarà) a una tale mole d'interpretazioni. La scena è di una banale semplicità e spontaneità che, nell'Ottocento, la si considerava un dipinto proto-impressionista.

Il quadro, nella sua apparente naturalezza, è talmente invisibile che persino il critico francese Théophile Gautier, quando lo vide per la prima volta, esclamò: «Ma dov'è il quadro?».

La scena si svolge forse nell'*Alcázar* di Madrid (il Palazzo Reale) adibita a studio del pittore: si tratta di una stanza molto ampia, con alcune finestre sulla parete di destra, delle quali solo due lasciano entrare la luce esterna e fra le quali, vi sono appesi dei quadri. Sullo sfondo, vi è una porta semiaperta con delle scale che conducono a un vano luminoso, sulle quali si erge la figura di un uomo vestito con una cappa e un cappello nella mano sinistra, mentre, con la destra, sembra scostare un pesante tendaggio. Accanto alla porta, uno specchio rettangolare dalla larga cornice riflette le figure del re Filippo IV e della regina Marianna d'Austria (Marianna d'Asburgo) a mezzo busto e sotto una tenda o un baldacchino, simile a quelli che Velázquez utilizzava nei ritratti ufficiali. Non si può asserire con certezza che si tratti di un riflesso reale, cioè della coppia reale che si trova al di fuori del quadro, nello spazio reale del dipinto. Questo dilemma persiste soprattutto a causa della forte illuminazione del primo piano e il neutro pavimento uniforme (probabilmente una moquette) che si confonde con il dipinto. Nella parte inferiore della finestra, sembra esserci un cassone o un mobile, mentre, non

sappiamo se alla sua sinistra vi sia una porta chiusa. Nella parte alta, troviamo immerse nell'oscurità della parete alcune grandi tele di soggetto mitologico: *Atena che punisce Aracne* di Rubens e una copia della *Contesa di Apollo e Pan* di Jordaens. Velázquez è in piedi, guarda verso di noi (cioè verso i reali?) con il pennello nella mano destra e la tavolozza nella sinistra. Vestito di tutto punto con un abito nero, con maniche a spicchi di seta bianca e la croce rossa dell'Ordine di Santiago, aggiunta dal re stesso (secondo la leggenda) quando Velázquez fu nominato cavaliere, probabilmente dopo la sua morte, nell'agosto del 1660.

Nella parte centrale del dipinto troviamo una piccola vicenda della vita di corte: l'Infanta Margherita (*Fig. 5*), dell'età di cinque anni (se il quadro fu dipinto, secondo l'interpretazione di Sánchez Cantón, alla fine dell'estate del 1656) è in piedi (nonostante non si vedano le gambe, coperte dalla sottana con guardinfante) e ha chiesto dell'acqua che le viene portata in un bucchero rosso da Maria Augustina Sarmiento. La bambina rivolge lo sguardo verso l'osservatore (verso i genitori?) ma con la coda dell'occhio vede arrivare la giovane aristocratica cui fa da contrappunto la figura di un'altra giovane, Isabel de Velasco, figlia del Conte di Colmenares. Le due damigelle d'onore, dette *meninas* (con un lusitanismo utilizzato anche per i paggi) hanno dato l'attuale titolo al quadro, chiamato in questo modo per la prima volta, nel catalogo del Museo del 1843. Alla destra di Isabel Velasco, scorgiamo una nana macrocefala, Maribárbola, di origine tedesca, che guarda anch'essa verso di noi. Al suo fianco, troviamo un nano dalle proporzioni di un bambino, Nicolasito Pertusato, il buffone italiano che con il piede sinistro stuzzica un grosso cane che non sembra dargli retta, sdraiato com'è a guardare anch'esso nella nostra direzione. Dietro il gruppo degli infanti e dei nani vi è un uomo in nero con le braccia conserte, Diego Ruiz de Azcona, funzionario addetto all'accompagnamento delle donne di corte, appena abbozzato; accanto a lui, doña Marcela de Ulloa, con copricapo e abito bianco e un mantello nero, che si occupava di fare da "balia" alle dame. Il

personaggio inquadrato sullo sfondo, invece, è José Nieto Velázquez, che fu “direttore dell’arazzeria della regina” e non aveva alcun legame di parentela con il pittore. Nel totale, sono dipinte dieci figure dodici, se contiamo il ritratto della coppia reale nello specchio.



(Fig. 4) *Las Meninas*.



(Fig. 5) L'Infanta Margarita, dettaglio.

1.4 Interpretazioni

Qualche critico ottocentesco definì *Las Meninas* un dipinto «fotografico» nel suo naturalismo («come se fosse visto in una camera oscura» o come «un'anticipazione dell'invenzione di Daguerre») grazie alla ricchezza dei particolari e alla presunta qualità «istantanea» della sua composizione.

Palomino (dedicò al dipinto un intero capitolo del suo *Museo Pittorico*) narra che Filippo IV, la sposa, Marianna d'Austria e le «signore infante e dame» osservavano spesso Velázquez mentre dipingeva «stimandolo un gradevole diletto e intrattenimento».

Eusebi, invece, il catalogatore del Prado, nel 1828 elogiò la

«composizione savia ed ingegnosa , disegno naturale e corretto , quadro ammirabile per l' effetto del colorito e della luce. Si ammira in esso quel vapore che si scorge nella sala che involge ed allontana tutti gli oggetti que debbono indebolirsi di tono in allontanandosi. E sorprendente senza dubbio la scienza sublime di Velazquez nel perfetto conoscimento del effetto della luce , ed egli solo poteva ardirsi di mettere un buco chiaro nel mezzo della composizione e di un lume sì vivo che fa brillare la porta, la scala e la persona che sale per essa , con una verità che fa dubitare si è cosa dipinta , o si è l' istessa natura che si stà guardando , e che per un miracolo dell' arte non pregiudica in niente l' effetto generale. Questo quadro è un prodigio nelle due prospettive lineare e colorita».¹

Dall'osservazione iniziale dell'opera, si evince subito il gioco di sguardi dei personaggi che, intrecciandosi, caratterizzano la scena e convergono verso il punto di osservazione del dipinto (posto all'esterno del quadro).

Un paradosso emerge alla luce della teoria di Michel Foucault, di cui tratta

¹ Il commento del quadro è la traduzione italiana redatta da lui medesimo dell'opera EUSEBI L. (1828), *Noticia de los Cuadros Que se Hallan Colocados en la Galería del Museo del Rey: Nuestro Señor, Sito en el Prado de Esta Corte*, Por la hija de D. F. Martinez Dávila, Madrid. (Tr. it., p. 30). L'ho riportata integralmente compresa la punteggiatura [N.d.R.].

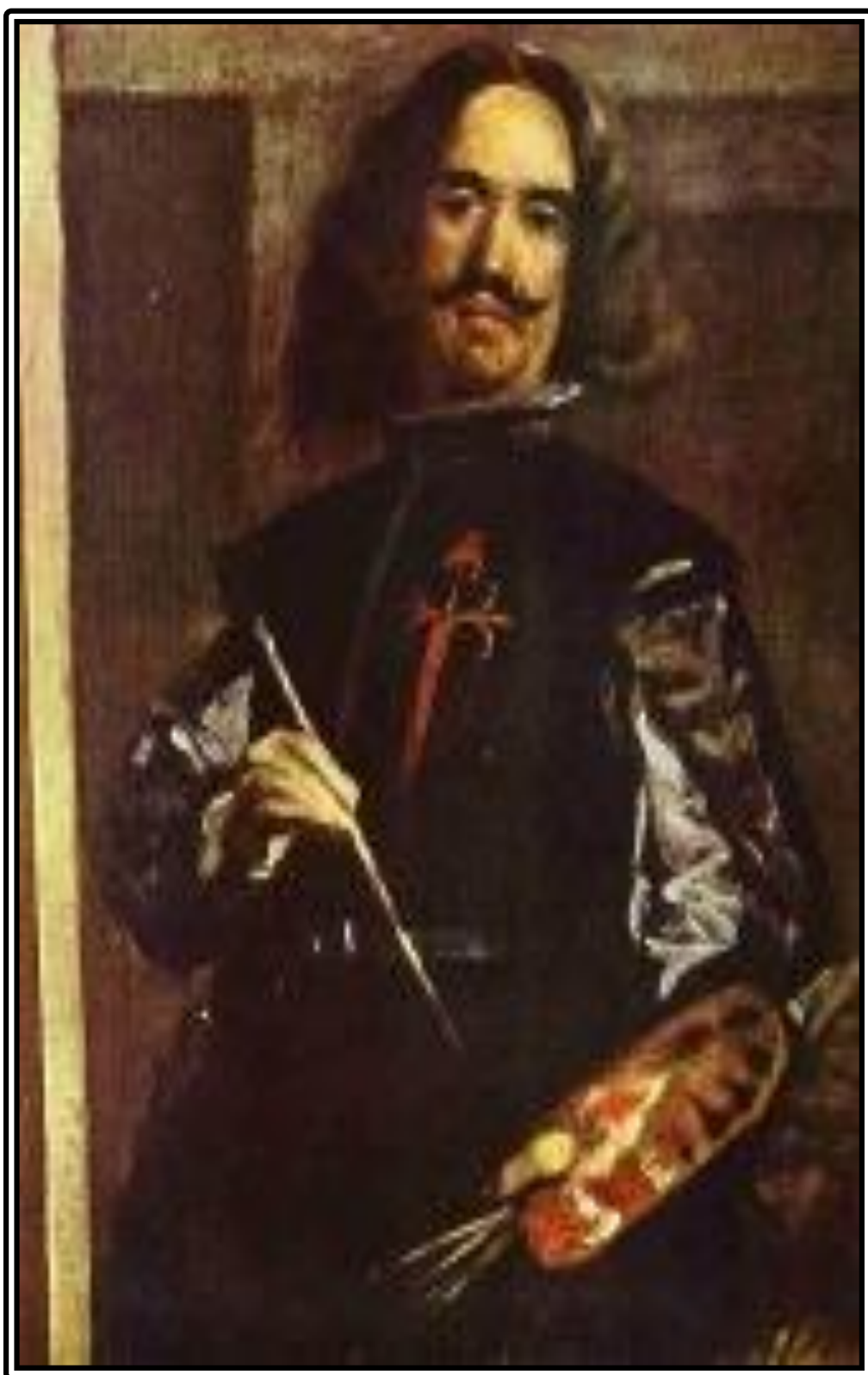
nel testo “*Le parole e le cose*”, sottolineando l’importanza del punto di vista dell’osservatore in quanto parte integrante della visione.

Una seconda teoria, confuta quella di M. Foucault ed è avanzata da Joel Snyder e Ted Cohen, i quali evidenziano la funzione della tela rappresentata da tergo in *Las Meninas*, in qualità di elemento autorappresentante e autocelebrante da parte di Velázquez.

Rielaborando la teoria di Foucault, come quelle di Snyder e Cohen, viene rilevata l’importanza del concetto della visione e del fatto che essa susciti riflessioni profonde. Questo elemento si configura nel momento in cui avviene la fruizione da parte di uno spettatore, cosicché la scena raffigurata si propone come l’intersezione che si crea fra i personaggi e gli osservatori.

“Il pittore (*Fig. 6*) si tiene leggermente discosto dal quadro. Dà un’occhiata al modello; si tratta forse di aggiungere un ultimo tocco, ma può anche darsi che non sia stata ancora stesa la prima pennellata. Il braccio che tiene il pennello è ripiegato sulla sinistra, in direzione della tavolozza; è, per un istante, immobile fra la tela e i colori. [...] Il pittore guarda, col volto leggermente girato e con la testa china sulla spalla. Fissa un punto invisibile, ma che noi, spettatori, possiamo agevolmente individuare poiché questo punto siamo noi stessi”.²

² FOUCAULT M. (1967), *Le damigelle d’onore*. In NOVA (1997), *Velázquez, Foucault e l’enigma della rappresentazione*, Saggiatore, Milano, pp. 17-18.



(Fig. 6) Diego Velázquez, dettaglio.



(Fig. 7) José Nieto Velázquez, dettaglio.

L'Infanta Margherita, posta in primo piano, ci rivolge lo sguardo con compiaciuta soddisfazione. Un attimo dopo, gli occhi si posano su un altro punto più distante, illuminato, ma che non riusciamo bene a mettere a fuoco. Si tratta di una presenza sottile identificata nella figura ambigua di José Nieto Velázquez (*Fig. 7*), che appare raffigurato di profilo, sulle scale, poco oltre la soglia della porta. Non è ben chiaro se abbia intenzione di entrare nella sala o di andar via, fatto sta che rivolge lo sguardo nella nostra direzione, come

se il nostro sguardo fosse stato attirato dal suo e il suo dal nostro. Il braccio destro è leggermente alzato nel gesto di scostare una tenda e sembra quasi voglia indicarci qualcosa. Siamo gli unici spettatori del quadro?

Ammettendo che lo siamo davvero, spostiamo gli occhi verso il lato sinistro e scorgiamo che su una parete ingombra di quadri, v'è n'è uno che del quadro ha solo l'*apparenza*. Uno specchio che riflette l'immagine composta ed elegante della coppia reale, il re Filippo IV e sua moglie Marianna d'Austria. Dato il posto che occupiamo come osservatori all'interno del quadro, siamo tenuti a credere che l'immagine ivi riflessa sia la nostra. *Las Meninas* è un'opera e un'immagine che richiede il nostro coinvolgimento, fino addirittura a indagarne il ruolo e il senso nello spazio, per interpretarla. Il quadro è una delle parti che compongono la nostra visione e Velázquez vi inserisce la raffigurazione di sé mentre osserva qualcuno. Chi?

Michel Foucault nel saggio *Le damigelle d'onore*³, tratta la sua riflessione cominciando proprio dalla figura del pittore. Egli emerge per un attimo dalla grande tela sulla quale sta lavorando, ma solo per esserne celato un istante più tardi, “quasi che il pittore non potesse a un tempo essere veduto sul quadro in cui è rappresentato e vedere quello su cui si adopera a rappresentare qualcosa. Egli regna sul limitare di queste due visibilità incompatibili”.⁴

La visibilità della quale tratta Foucault, proprio per il ruolo svolto da noi spettatori trovandoci nel punto d'osservazione, è una visibilità incompatibile ma ancora visibile. La tripartizione del punto di vista è data dal fatto che ci troviamo al posto dei suoi modelli, perciò siamo visti in funzione del nostro essere qualcun altro, cioè la coppia regnante riflessa nello specchio in fondo alla sala. Da questo punto, si ricollega la scena e diviene comprensibile il motivo degli sguardi della Principessa Margherita, della “menina” Isabel de Velasco alla sua sinistra, della nana Maribárbola e dell'uomo accanto alla suora, Diego Ruiz de Azcona. A questo punto ricopriamo due ruoli: quello

³ FOUCAULT M. (1967), *Le damigelle d'onore*. In Nova, ed. 1997.

⁴ *Ibid.* p. 18.

iniziale di osservatori e quello finale di modelli. Ma v'è n'è un terzo a complicare ulteriormente la scena.

Dobbiamo immaginare che nel punto dal quale osserviamo *Las Meninas*, si trovasse anche Velázquez, questa volta nei panni del pittore-spettatore in carne e ossa. Questa tripartizione dei punti di vista coincide esattamente con il punto focale del quadro esterno a esso. L'assenza dell'ipotetico soggetto (il re e la regina), quindi, significa l'inefficacia di ogni rappresentazione e l'inevitabile invisibilità di ogni immagine, di conseguenza, la necessaria invisibilità di colui che guarda. Se il nodo centrale della composizione non si trova al suo interno, il quadro perde di efficacia e non presenta più la realtà sul piano estetico, quindi, non soddisfa più il principio di *verosimiglianza* richiesta all'arte figurativa. L'immagine riflessa nello specchio non rappresenta un qualcosa di visibile, pertanto, si può considerare autoreferenziale, ma non per questo fine a se stessa, tutt'altro.

L'originalità di Velázquez e di conseguenza, delle teorie di Foucault, sta nell'aver preso coscienza del ruolo attivo dell'autore e dello spettatore in ogni tipo d'immagine, nell'assentire che ognuna di queste è un'interpretazione di ciò che si ritiene essere reale.

Foucault ha cercato di fotografare il dramma del concetto filosofico della rappresentazione che si genera sotto i nostri occhi mentre osserviamo l'opera. Il quadro è un autoritratto, anche se alla fine la chiave per decifrare la scena non sta nell'immagine del pittore. Lo specchio, per Foucault, è un



(Fig. 8) Lo specchio con la coppia regale, dettaglio.

punto di vista che sonda l'esterno della tela per mostrarci ciò che sta di là dal quadro, nel nostro spazio. Ciò che si riflette nello specchio (*Fig. 8*) è visto da due Velázquez differenti: il pittore che dipinge il quadro “rovesciato” e che rivolge lo sguardo verso di noi e quello che si trova fisicamente all'esterno del dipinto e guarda se stesso contemplarsi mentre dipinge. Lo specchio non può mostrarci che una piccolissima parte del modello cui il quadro assomiglia

e che dovrebbe apparire nell'immagine riflessa. Il pittore e lo spettatore svaniscono, proprio nel momento esatto nel quale compaiono nuovamente di fronte allo specchio, che invece è occupato dalla coppia regale. Pertanto, oltre la scena dipinta e visibile ve ne sarà una reale e invisibile, cioè il punto che il soggetto e l'oggetto dell'immagine occupano e che lo specchio non rivela.

Queste considerazioni sono importanti per rendere il messaggio interpretativo di Foucault, anche alla luce della visione del filosofo statunitense John R. Searle, di J. Snyder e T. Cohen.⁵

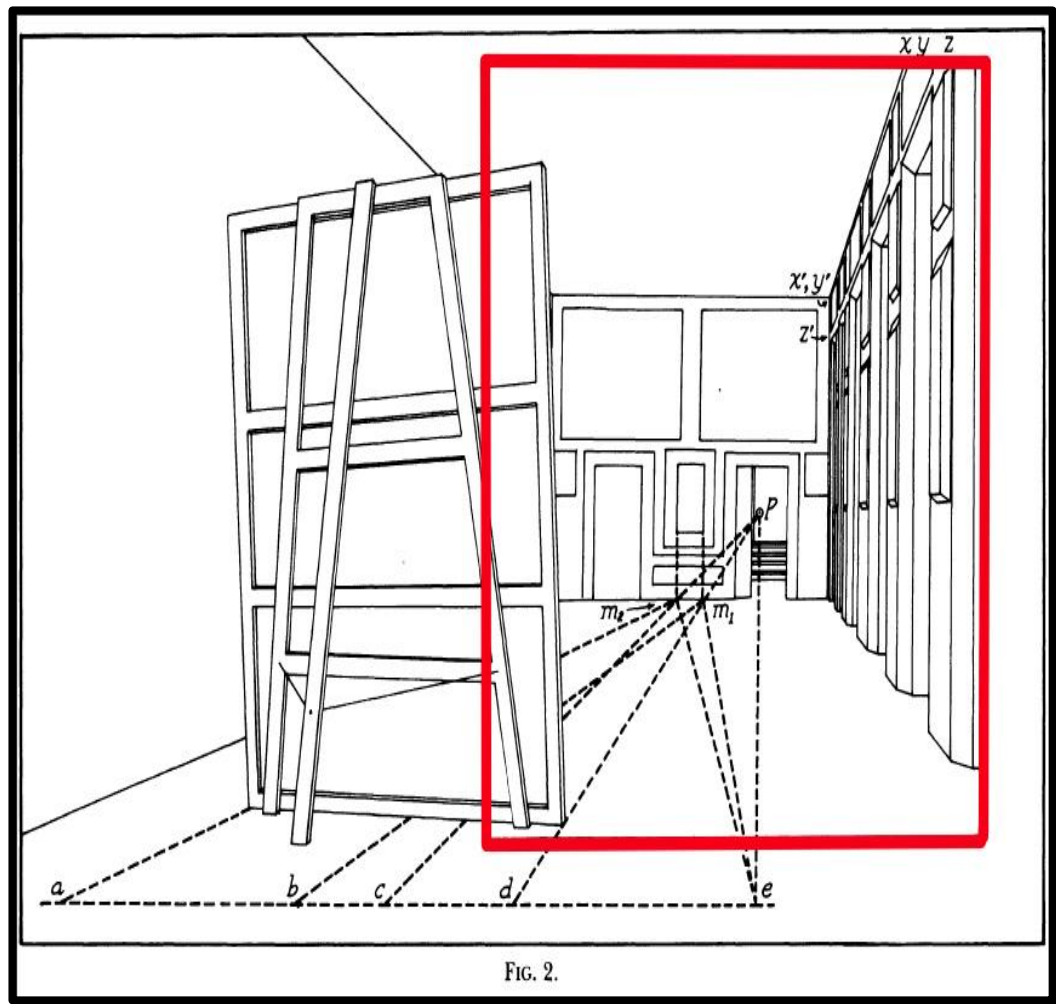
Searle e Foucault sono convinti che lo specchio rifletta un punto che si trova all'esterno del dipinto. Non soltanto, questo punto che essi indicano dovrebbe ospitare la famiglia reale che Velázquez, dipinto, a sua volta dipinge, ma che è anche il luogo nel quale lo spettatore si pone per la visione dell'opera. Vi è un solo luogo che il pittore e lo spettatore condividono, ed è il punto di vista della costruzione prospettica. Foucault e Searle, dunque, sono convinti che la prospettiva del quadro di Velázquez si regga su un principio fondamentale: una costruzione prospettica centrale con il punto di proiezione delle ortogonali che termina di fronte allo specchio. Questo dovrebbe essere il motivo per il quale lo specchio dovrebbe riflettere l'immagine del pittore o dell'osservatore del quadro. Al posto di queste immagini, invece, esso restituisce l'immagine di Filippo IV e Marianna d'Austria che (secondo Searle e Foucault) deve trovarsi anch'essa in quel luogo affollato che la costruzione prospettica segnala e alla quale il pittore e lo spettatore non possono "idealmente" rinunciare. Infatti, solo da quel punto centrale è possibile scorgere le figure del re e della regina nello specchio, non vi sono altre prospettive possibili. Il soggetto e l'oggetto del quadro, dunque, si perderebbero in un enigma infinito, destinati a condividere per sempre il loro destino. Pertanto, il punto di proiezione del quadro di Velázquez si trova

⁵ SNYDER J, COHEN T. (1980), *Riflessioni su Las Meninas: il paradosso perduto*. Risposta critica. In Nova (1997), *Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Saggiatore, Milano, p. 49.

realmente

davanti

allo



(Fig. 9) La prospettiva di *Las Meninas* per Snyder e Cohen.

specchio?

J. Snyder e T. Cohen non sono per niente d'accordo con il fondamento geometrico errato di Foucault e Searle. Foucault muove la sua interpretazione critica dal dato di fatto che il punto in cui è collocato lo specchio coincide con il punto di fuga del dipinto, dunque, noi che vi stiamo di fronte siamo il riflesso dell'immagine dei sovrani. Ma le costruzioni geometriche realizzate a questo riguardo ci conducono da tutt'altra parte.

La prospettiva di *Las Meninas* realizzata da Snyder (Fig. 9) è «ortodossa, e brillantemente ortodossa». Il quadro è proiettato in un'illustrazione schematica secondo la prospettiva *parallela* o *a un punto di vista*. In una prospettiva di questo tipo, «il punto principale che si trova sullo stesso asse del punto di proiezione e

che è perpendicolare a una linea tirata da questo punto al quadro, è anche il punto di concorso, o fuoco, per le ortogonali»⁶. Le ortogonali sono le linee del quadro tracciate parallele l'una all'altra e ad angoli retti al piano del quadro. Queste linee vengono rappresentate convergenti in un unico punto, detto *punto di fuga*. Il punto di fuga per le ortogonali del quadro di Velázquez, dunque, coincide con il punto principale del dipinto che è collocato nella figura di José Nieto Velázquez, il maresciallo di palazzo fermo sulle scale. A questo proposito, uno dei doveri ufficiali dell'*aposentador* della regina era quello di dover aprire le porte quando gli veniva ordinato di farlo. Snyder, infatti, sostiene che

“egli tenga alzata la tenda perché gli è stato ordinato di aprire la porta così che i regnanti possano uscire. La scena raffigurata nel quadro rappresenta quindi il momento in cui il re e la regina hanno finito di posare e si apprestano a uscire, attraversando la sala verso la porta aperta. Forse il re e la regina si sono appena alzati...”.⁷

Il gomito destro di J. Nieto coincide con il punto di fuga, dunque, noi spettatori non possiamo rifletterci nello specchio e le felici teorie di Foucault vengono invalidate. L'alternativa proposta colloca la sorgente del riflesso proprio sulla tela sulla quale sta lavorando il pittore e di cui vediamo solo il retro.

Hubert Damisch in *L'origine della prospettiva*, afferma che non potremo mai sapere quale quadro Velázquez stia dipingendo, ma che «la tela rovesciata è come l'emblema o il simbolo dell'operazione inaugurale della pittura moderna, quella che ha spinto Brunelleschi a praticare un foro sulla tavola e a girarla per considerarla allo specchio»⁸ e poi si domanda: «“*Las Meninas*” è costruita in prospettiva?». Il

⁶ SNYDER J. (1985), *Las Meninas* e Lo specchio del principe. In NOVA A. (1997), *Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Saggiatore, Milano, pp. 118.

⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁸⁸ DAMISCH H. (1992), *L'origine della prospettiva*, Guida editori, Napoli, p. 451.

riflesso dello specchio, di conseguenza, diviene il *riflesso della rappresentazione*, quasi a voler simboleggiare l'eccellenza pittorica di Velázquez; ipotesi suffragata dal fatto che egli si pone allo sguardo fra *Athena che punisce Aracne* di Rubens e la *Contesa di Apollo e Pan* di Jordaens, due tavole molto grandi a carattere mitologico, due copie di Martínez del Mazo e aventi per tema la straordinaria abilità dell'artista.

Lo stesso critico d'arte spagnolo Julián Gállego, nel suo saggio *El cuadro dentro del cuadro* – alla fine del capitolo che ho intitolato *La sovranità del quadro-oggetto* – rammenta che Giotto, nel *Presepe di Greccio*, aveva già utilizzato questa prospettiva rovesciata, solo che al posto della tela di Velázquez troviamo il crocifisso di Giotto rappresentato da tergo, con l'intelaiatura delle assi a vista.

I commentatori vedono generalmente in *Las Meninas* un «elogio alla pittura», uno di questi è André Chastel, soprattutto grazie a queste due tele appese sul muro di fondo, che illustrerebbero la giusta punizione per l'artista incapace. Ma si tratta davvero di un quadro autorappresentativo?

J. Snyder parte dal presupposto che il dipinto sia stato concepito per suscitare la nostra meraviglia («la nostra *admiración*, come avrebbero scritto gli autori spagnoli dell'epoca») per l'immensità e la maestria nel realizzarlo. Il dipinto è un'opera completa in sé, anche se i gesti e gli atteggiamenti delle figure rimandano a un contesto di una realtà incompleta. Si tratta di un passaggio vertiginoso dall'illusione alla disillusione, cioè «dal vedere nell'immagine nello specchio un riflesso del re e della regina in posa fuori del quadro al comprenderla come il riflesso del doppio ritratto della coppia reale nascosto alla nostra vista, dall'insuccesso della comprensione iniziale e illusoria alla corretta interpretazione successiva della realtà».⁹

⁹ SNYDER J. (1985), *Las Meninas* e Lo specchio del principe. In NOVA (1997), *Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Saggiatore, Milano, p. 131.

1.5 *Las Meninas* nello specchio del Siglo de Oro

Nel Seicento spagnolo, a causa della perdita del monopolio commerciale con l'America e il progetto fallito di unificare l'Europa cattolica, la Spagna scivolò verso il declino politico ed economico.

Gli artisti e i letterati del tempo, in questo periodo di crisi, interpretarono le inquietudini di un'epoca realizzando opere dense di significato; non solo Velázquez e Pedro Calderón de la Barca, per esempio, insinuarono il dubbio che la realtà fosse solo un'illusione ma alcuni scrittori spagnoli del tempo, ricollegabili all'*illusionismo barocco*, in particolare, Baltasar Gracián, trattarono il tema dell'illusione e dell'apparenza.

Il pensiero del gesuita e filosofo aragonese, Gracián (una delle menti più lucide del suo tempo e assieme a F. Quevedo, uno dei più grandi prosatori del *concettismo* barocco), era di origine pessimista (com'era consuetudine nel periodo barocco spagnolo) e si fondava sullo spazio ostile e illusorio nel quale prevalgono le apparenze, invece che virtù e verità. Inoltre, sul dato di fatto che l'uomo sia un essere malevolo, interessato e debole. Egli scrisse un'opera magistrale dal titolo *Il Criticone*, pubblicata in tre volumi nel 1651, 1653 e 1657.

Pedro Calderón de la Barca, nella *Vita è sogno*, un dramma filosofico-teologico redatto nel 1635, basa i propri principi sull'importanza dell'educazione nella vita dell'uomo, sul potere della volontà umana contro il destino, sullo scarso valore della vita, considerata come semplice apparenza e sull'idea felice che “anche se in sogno, non vanno perdute le buone azioni”.

Utilizzando le parole di Harold Osborne in *Oxford Companion to Art* (Oxford, 1978) possiamo dire che

«L'unità del Barocco è qualcosa di più di un'unità formale e autosufficiente; come

un dramma [...] è incompleta se non ha un pubblico. È un contrassegno tipico di un'opera barocca il fatto di suscitare con vari mezzi la partecipazione fisica, e quindi emozionale, dello spettatore. Perché la pittura e la scultura riescano a conseguire quest'obiettivo devono innanzitutto essere convincenti nel creare l'illusione della realtà e della verità del loro soggetto. La rappresentazione barocca si occupa, quindi, della realtà delle apparenze, o almeno della loro verosmiglianza [...]. Essa crea uno spazio in cui il soggetto e lo spettatore possono essere uniti in un momento di tempo specifico e a volte teatrale».¹⁰

Nella letteratura artistica e politica dell'antichità, vi era un genere letterario costituito da scritti di filosofi e specialisti di attività pratiche, come, per esempio, le guide all'educazione dei principi. Sulla base della tradizione antica che ebbe origine con l'orazione "A Nicocle" di Isocrate e si estese a tutto il periodo Barocco, troviamo questi testi "esemplari" che univano l'istruzione in politica a una guida etica e religiosa e che si chiamarono *speculum principis* (*espejo de príncipes*). Lo specchio era collegato a una norma di condotta di carattere e di pensiero, esso indicava un'immagine esemplare o ideale, una "riflessione" raggiungibile solo attraverso l'arte e il nostro occhio interiore. Lo specchio era anche il riflesso dell'utopia artistica, poiché il simbolo del principe perfetto o esemplare era la creazione di un'attività legata alla formazione dell'uomo ideale.

Nella biblioteca di Velázquez vi erano almeno cinque volumi che trattano della *legge della riflessione*, fra i quali si annoverano la *Specularia* attribuita a Euclide e la *Perspectiva* (la "teoria della visione") di Witelo, oltre a opere miliari nel campo della prospettiva, fra cui quelle di Daniele Barbaro e di Albrecht Dürer. Quest'ultimo era importante per la simmetria del corpo umano, Daniele Barbaro, invece, per la prospettiva, ma Velázquez possedeva anche altri testi, alcuni dei quali, degli autori Vitruvio e Vignola, per l'architettura, di Federico Zuccaro, Giovanni Battista Armenini,

¹⁰ SNYDER J. (1985), *Las Meninas* e Lo specchio del principe. In NOVA (1997), *Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Saggiatore, Milano, p. 151.

Michelangelo Biondo, Giorgio Vasari e Leon Battista Alberti.

Pertanto, *la legge della riflessione* che Velázquez conosceva bene, che cos'è? Ogniquale volta la luce proveniente da una sorgente luminosa incontra una superficie levigata (uno specchio o una superficie metallica) parte della luce torna indietro nell'aria e si dice che la luce è *riflessa*. Quando incontra una superficie che non è piana, si dice che la luce è *diffusa*, poiché essa viene proiettata in varie direzioni. Questo non è il caso dello specchio di *Las Meninas* che appare come una superficie ben liscia.

Per quanto concerne la biblioteca personale di Velázquez, egli possedeva una moltitudine di testi importanti, come *Lo specchio del gentiluomo* o *Lo specchio del cortigiano*, libri che erano parte integrante del processo di autoformazione. Allo stesso modo, i testi di Baltasar Gracián erano considerati manuali da autodidatta che fornivano massime per la formazione dell'uomo secondo canoni esemplari. Inoltre, Velázquez possedeva una copia del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione: un dialogo che riguardava le qualità del perfetto cortigiano e della perfetta dama di corte e trattava del ruolo sociale del cortigiano nell'educazione del «principe perfetto».

L'immagine dello specchio diviene, quindi, una metafora letteraria che si estende a due concezioni basilari: riflettere qualità esemplari di mente e d'azione o rivelare qualità corrotte che, al pari di quelle ideali ed esemplari, possono essere viste solo dall'occhio interiore. Ma sia nel primo caso che nel secondo, l'immagine riflessa non può essere compresa solo dall'occhio dell'anima. *Lo specchio dell'anima peccatrice* (*The Mirror of the Synfulle Soul*, 1531) è un poema della regina Margherita di Navarra che fu tradotto dal francese da Elisabetta I e che rivela una corruzione non visibile dall'occhio umano. Infatti, la corruzione ha sede all'interno delle azioni della persona e si può scorgerla solo in uno specchio che rifletta l'immagine dell'anima.

Lo specchio raffigurato in *Las Meninas* è lo specchio della maestà:

(Fig. 10) *Venere allo specchio* (Velázquez, National Gallery – Londra, 1648).



un'immagine ideale ed esemplare di Filippo IV e Marianna d'Austria, di carattere, disposizione e di pensiero; un'icona la cui sorgente è nell'immaginazione e che l'arte produce.

Velázquez e la sua *legge della riflessione*, pertanto, sono già presenti da ca. dieci anni nel quadro della *Venere allo specchio* (Fig. 10, National Gallery, Londra, 1644-48) e di cui J. Gállego tratta nel suo saggio.

L'antico tema del paragone tra le arti, sorto nella seconda metà del XV secolo, vide fronteggiarsi vari artisti, letterati, umanisti, poeti e musicisti; uno di essi, Giorgio Vasari, contribuì alla dibattuta problematica, asserendo che la scultura ci costringe a cogliere nel tempo il variare dei profili, mentre la pittura contrappone un sapiente gioco di specchi che svela i punti di vista delle cose in un unico istante. Un errore comune è quello di credere che lo specchio debba restituire la completezza della forma, in realtà gli specchi, talvolta, ci mostrano dettagli o aspetti che contribuiscono ad arricchire la sfera emotiva dell'immagine. Ne è un esempio lampante, lo specchio che riflette il volto di una figura (solitamente, una donna) che non riusciamo a

vedere poiché è raffigurata da tergo o di profilo. Il quadro della *Donna allo*



(Fig. 11) *Donna allo specchio* (Ter Boch, Rijksmuseum – Amsterdam, 1650.

Specchio (Fig. 11, Rijksmuseum, Amsterdam, 1650) di Ter Boch assume questa valenza nel gioco espressivo, come la *Venere allo specchio* o *Venere e Cupido* (National Gallery, Londra, 1648 ca.) di Velázquez. La “riflessione”, quindi, è caratterizzata dal rimandare il riflesso dello specchio a un oggetto che appartiene allo spazio figurativo.

Durante il regno di Filippo IV fino al 1656 (l’anno di nascita di *Las Meninas*) furono scritti vari testi sull’educazione del principe esemplare e

molti di questi, furono dedicati al monarca stesso o a suo figlio Baltasar Carlos.

Un'opera importante, da questo punto di vista, è indubbiamente il trattato di *empresas* dello scrittore e diplomatico spagnolo, Don Diego de Saavedra Fajardo, sul principe politico cristiano ideale, l'*Idea de un Príncipe político cristiano*, edito nel 1640 e che conobbe molte edizioni e traduzioni in inglese, olandese, francese e italiano. Saavedra fu anche un importante amico e consigliere del re, servendo come cavaliere dell'Ordine di Santiago. Il trattato è fondamentale nella letteratura spagnola "dello specchio" di quel periodo e fa luce sugli atteggiamenti del tempo verso l'arte e l'educazione.

Nell'introduzione, Saavedra omaggia il suo re, scrivendo che egli vuole solamente mostrare il corpo umano per quello che è, "dal punto di vista anatomico", indicando dove risieda la prudenza e come la pittura sia un buon esercizio per l'anima e il "fisico". All'inizio del testo, in particolare nell'*empresa* 2, Saavedra comincia la trattazione dell'educazione del principe ideale, con una discussione del rapporto natura-arte nel suo commento all'*empresa* 2 (il motto di riferimento è *Ad omnia*). L'arte, in questo contesto, è simboleggiata da due materiali utilizzati in pittura: il pennello e il colore. La natura, invece, cioè l'infante, è raffigurata come una tela bianca, con il divino creatore rappresentato come un artista (una mano che regge i pennelli e la tavolozza dei colori).

Saavedra ne tratta in questo modo: «Con il pennello e i colori, mostra in tutte le cose il suo potere l'arte. Con quelli, se non è natura la pittura, è tanto a lei simile [...]. Non può l'arte dare l'anima alli corpi, ma li dà gratia, li movimenti, e ancho gl'affetti dell'anima».¹¹ Saavedra con questo commento evidenzia la stretta connessione fra arte e idealità nel pensiero spagnolo del *Siglo de Oro*, inoltre, che un giovane principe dovrebbe essere incoraggiato a imitare la vita e le azioni

¹¹ SAAVEDRA F. (1640), *Idea de un Príncipe político cristiano*, 4 voll., Madrid 1927-1930, vol. I, p. 82. (Tr. it. *L'idea de un principe politico christiano di Diego Saavedra Fachardo rappresentata in bellissime imprese, quali dimostrano il vero esser politico, con esempi historici, e discorsi morali. Dall'ultima e più copiosa editione hora trasportata dalla lingua spagnuola*. Venezia: Per Marco Garzoni 1648, p. 4).

esemplari della sua famiglia, così da potersi plasmare in accordo con quei caratteri ideali. L'arte rappresenta la natura ma deve anche perfezionarla per mezzo dell'educazione, insegnando quei valori ideali a cui aspirano i virtuosi. A questo proposito, uno degli elementi più importanti del teatro spagnolo del Seicento riguarda la costanza e la perfezione (imperfezione) dei principi. Il principe malvagio Sigismondo, per esempio, del capolavoro di Calderón, *La vita è sogno*, raggiunge la padronanza di sé attraverso gli ideali cristiani. Il principe implora il perdono del padre per un tentativo di rivolta, del quale egli voleva essere a capo e il padre accoglie la sua supplica. Proprio in quel momento, Sigismondo apre gli occhi, risvegliandosi. Calderón sembra volerci trasmettere questo messaggio: ogni sogno umano può essere l'inizio di un risveglio e ogni risveglio, l'inizio di un sogno.

1.6 Il significato di *Las Meninas*

Un altro tipo di specchio ci mostra il luogo figurativo racchiuso nella cornice e che amplia lo spazio *contenuto* all'interno dell'immagine. Nel dipinto di Quentin Metsys intitolato *il Cambiavalute con la moglie* (Fig. 12, Louvre, 1514) e che J. Gállego descrive nel capitolo *Lo specchio nello specchio*, vediamo una coppia intenta a soppesare con meticolosa cura del denaro,

di



(Fig. 12) *Cambiavalute con la moglie* (Metsys, Louvre – Parigi, 1514).

cui devono individuare il valore. A prima vista, tutto appare normale, fintanto che non ci accorgiamo di un elemento piccolissimo posto sulla scrivania dei nostri personaggi. Si tratta di uno specchio convesso che può facilmente sfuggire all'attenzione e che rimanda a una descrizione imprevista: lo specchio ci mostra il volto preoccupato di un uomo che aspetta, ansioso, una risposta dal cambiavalute, sullo sfondo di una grande finestra. In questo

contesto, è presente una cesura tra lo spazio raffigurato sul quadro e quello nel quale viviamo, che potremo chiamare rispettivamente *primario* e *secondario*. Pertanto, tratteremo la “riflessione” esterna al quadro, racchiuso nella cornice, come un elemento che non vuole infrangere ma solo ampliare lo spazio (*riflessione accidentalmente esterna o ontologicamente interna*). Un’opera che Velázquez conosceva bene e che rimanda al concetto appena illustrato, è il ritratto dei *coniugi Arnolfini* (National Gallery, Londra, 1434) di Jan Van Eyck, in cui lo specchio allude a un qualcosa che non può trovarsi nello spazio figurativo, poiché per sua natura non vi appartiene.

In *Las Meninas*, Velázquez ha collocato lo specchio con il ritratto della coppia reale, al centro del gruppo dei personaggi raffigurati; attorno ad esso, gravitano le attività dei cortigiani, governati dal comportamento esemplare del re e della regina. L’Infanta Margherita ha la testa voltata verso il punto di proiezione del quadro, come fosse un’immagine a doppio senso: essa è fisicamente, il riflesso naturale dei suoi genitori che sono posti dietro di lei, a mirarla e governarla (come l’immagine dei suoi genitori nello specchio, rappresenta il riflesso naturale del loro ritratto). L’Infanta Margherita, pertanto, è raffigurata educata nello studio dell’artista, plasmata in un’immagine retta dallo specchio regale, che diverrà lo «specchio di una principessa».

Che cosa raffigura, dunque, *Las Meninas*?

La risposta potrebbe essere: un pittore dipinge un quadro, a una bambina è offerto un bicchiere d’acqua, un uomo e una donna parlano, un signore dopo aver aperto la porta, sta per abbandonare la sala, salendo dei gradini che s’intravedono nel vano della porta, mentre, un cane è sdraiato a guardarci e altri personaggi sono in piedi, sul lato destro del dipinto. Palomino, indubbiamente, ha ragione: il quadro rappresenta l’Infanta, ma simboleggia qualcosa di diverso dal semplice ritratto di una bambina. *Las Meninas* è un’opera che inneggia sia all’essere dell’Infanta sia alla sua educazione. L’ambientamento della tela nello studio dell’artista è garante, come nessun

altro contesto avrebbe potuto esplicitare, della collocazione intellettuale del dipinto, il suo soggetto e il luogo del suo argomento. Questo studio è il luogo consacrato alla formazione dell'uomo, all'esercizio artistico e alla sua esposizione. *Las Meninas* diventa, di conseguenza, un manuale per l'educazione della principessa, cioè, uno specchio della principessa. Se davvero si vuol dire che il quadro racconta qualcosa, dobbiamo rammentare che l'evento particolare cui Velázquez dà voce, attraverso una sorta d'istantanea, è l'evento in cui la realtà si fa quadro. A questo proposito, per J. Snyder e T. Cohen, non sembra possibile che lo specchio rifletta la coppia regale e questo è impossibile, se supponiamo che il re e la regina si trovino di fronte al piano del quadro. Il riflesso dell'immagine deve avere origine dalla porzione centrale della tela alla quale il Velázquez rappresentato sta lavorando. Per determinare la sorgente dell'immagine riflessa, dobbiamo utilizzare un sillogismo geometrico relativamente semplice. Immaginiamo di camminare nella sala dipinta guardando lo specchio, con lo scopo di vedervi comparire, da un istante all'altro, l'immagine riflessa di qualcuno che si trova nel punto da cui fu proiettata la scena dipinta di *Las Meninas*. Snyder e Cohen affermano che il problema può essere risolto dal punto di vista geometrico, stabilendo i confini dell'area da cui ebbe origine l'immagine riflessa. Nel primo caso, nessun oggetto a destra della tela rappresentata nel quadro può essere riflesso nello specchio, qualsiasi distanza sia riferita al punto di vista. La geometria del secondo caso, presenta la sorgente dell'immagine riflessa, collocata a sinistra della tela raffigurata, utilizzando la stima delle dimensioni della tela di Searle. Egli, infatti, nel suo saggio *Las Meninas e i paradossi della rappresentazione pittorica*, si domanda sulla tela di Velázquez: «Ma che tipo di quadro sta dipingendo? Secondo l'interpretazione canonica egli starebbe dipingendo una raffigurazione al naturale di ciò che noi vediamo nello specchio, ma c'è un'obiezione che mi sembra abbastanza convincente. La tela su cui il pittore lavora è troppo grande per un soggetto del genere, essendo di ca. tre metri per due e mezzo [...]. Io penso che il pittore

stia dipingendo la scena che osserviamo noi, cioè *Las Meninas* di Velázquez».¹²

Per quanto concerne la domanda, Snyder e Cohen rispondono alla questione di Searle, scrivendo che il fatto che la tela raffigurata possa rappresentare il re e la regina è un'idea «ingegnosa e stimolante». A questo proposito, però, nessun particolare del dipinto conferma o discute quest'ipotesi, ma alla domanda di Searle, si può rispondere in modo formale e pragmatico. Se la sorgente dell'immagine riflessa si trova sulla tela (Searle non è di questo parere, poiché dice che il riflesso provenga dalla presenza reale dei regnanti all'esterno del quadro) e se dietro la tela, a destra di Velázquez, non si cela nient'altro che possa aggiungersi come elemento riflesso nello specchio, la sorgente dell'immagine riflessa dello specchio, dev'essere, indubbiamente, una parte della tela stessa.

Potrebbe essere così se il soggetto della tela su cui sta lavorando l'artista, fosse *Las Meninas*? Lo specchio del dipinto reale potrebbe riflettere un ipotetico specchio presente in *Las Meninas*, all'interno della tela di Velázquez? Se la classica immagine speculare rovescia la destra e la sinistra, quindi, la tela invisibile *Las Meninas*, dovrebbe essere *Las Meninas* con i suoi elementi speculari rovesciati. Searle crede che la sorgente dell'immagine riflessa siano il re e la regina stessi, ma Snyder e Cohen la collocano (formalmente) nella tela raffigurata da tergo contenuta all'interno di *Las Meninas*.

A questo riguardo, il punto di vista del quadro fu fissato a una distanza ideale di poco più di tre metri e mezzo dal dipinto. Il punto cardine della sorgente dell'immagine riflessa, quindi, secondo i critici statunitensi, si troverebbe a destra del centro della tela, da cui Velázquez emerge e confluyente proprio nel vano della porta dove si trova J. Nieto Velázquez. I sostenitori del critico Searle dovrebbero innanzitutto dimostrare che Snyder e Cohen sbagliano a porre il punto di fuga nel vano della porta e, poi, dimostrare che esso si trova

¹² NOVA A. (1997), *Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Saggiatore, Milano, p. 43.

nello specchio.

Si può provare a negare che la sala sia un rettangolo regolare? Supponiamo che lo studio del pittore abbia una forma strana e che la linea che unisce il soffitto alla parete di destra e la linea della modanatura sottostante, non siano né rettilinee né realmente parallele tra loro. Il punto d'incontro delle linee non sarebbe, di conseguenza, il punto di fuga del quadro. Che cosa accadrebbe, quindi? Niente d'importante, ma Snyder e Cohen si troverebbero impossibilitati a stabilire il punto di fuga del quadro, stessa cosa varrebbe per chiunque altro, compresi Searle e Foucault. L'assunto che il quadro sia una proiezione corretta di una sala irregolare, non può essere giustificato dal quadro stesso.

Se il punto di fuga, invece, si trovasse nello specchio? Supponiamo che esso coincida con l'occhio destro del re. Tracciamo un «ventaglio» di ortogonali, partendo dall'occhio del monarca, lungo il pavimento, le pareti e il soffitto. Nessuna di queste ortogonali coinciderà con le linee tracciate da Velázquez. Egli non ci ha soltanto tratti in inganno, ma ha scombussolato completamente gli assiomi della rappresentazione. Snyder e Cohen affermano che non si tratta né di una rappresentazione classica né moderna, ma di un'assurdità. *Las Meninas* indica la presenza del re e la regina, nell'area subito dinanzi al quadro e questo dato oggettivo è confermato da quasi tutti i critici. Questa è la spiegazione plausibile degli sguardi delle figure rivolti verso l'esterno, alcuni dei quali deferenti. La soluzione pragmatica dell'enigma consiste nel collocare il re e la regina da qualche parte, davanti al piano verticale del quadro.

Ma quanto è importante il punto di vista? Esso è una funzione del dipinto, non del suo aspetto e non è necessario calcolarlo geometricamente. L'analisi di Searle dipende completamente dalla localizzazione del punto di vista. J. Ruskin è stato molto chiaro in proposito:

«Ogni quadro disegnato nella vera prospettiva può essere considerato come un

pezzo di vetro disposto verticalmente (*Se il vetro non fosse verticale ma inclinato, si potrebbe ancora disegnare gli oggetti su di esso, ma la loro prospettiva sarebbe diversa. La prospettiva, come la si insegna comunemente, è sempre calcolata per un quadro verticale*) su cui sono stati disegnati gli oggetti visti attraverso la lastra. La prospettiva dev'essere perciò necessariamente del tutto corretta, essendo calcolata per una posizione fissa dell'occhio dell'osservatore; né apparirà *ingannevolmente* corretta se viene vista da punti diversi da quello per il quale è calcolata. L'abitudine, però, ci permette di percepire la correttezza dell'opera usando entrambi gli occhi, e di accontentarci di questa percezione approssimativa, anche se ci troviamo a qualche distanza dal punto in relazione al quale la prospettiva è stata determinata». ¹³

Un osservatore può guardare un dipinto da vari punti di vista e poi scegliere la posizione che più gli piace. Un quadro costruito prospetticamente a regola d'arte (come, per esempio, *Las Meninas*) dev'essere proiettato da un unico punto di vista, che determina gli «aspetti» degli oggetti rappresentati e le loro relazioni spaziali, così come afferma Searle. Non possiamo collocarci solamente in un punto del piano del quadro, per dare un'essenza alla rappresentazione pittorica e non è necessario guardare l'opera precisamente dal punto di fuga. Non contempliamo un dipinto con uno sguardo scientifico e meticoloso e la nostra percezione spaziale, non c'induce a osservare un quadro, ponendoci esattamente nel punto di vista. Questo è l'errore compiuto da Searle e Foucault.

Las Meninas, per il primo, rappresenta un paradosso autoreferenziale, mentre, per il secondo, una visione pura e incondizionata, in quanto tale. L'intento di Velázquez è stato quello di illuderci, di modo che, a un primo sguardo, vedessimo nello specchio l'immagine dei sovrani riflessi e in seguito, ci rendessimo conto che non può essere così? Uno dei quadri appesi in fondo alla parete, precisamente, quello del mito di Aracne, rappresenta l'emblema della geometria. Essa, infatti, era maestra nell'arte della tessitura,

¹³ RUSKIN J. (1859), *The Elements of Perspective with Notes on its Theory and Practice and on the Proper Shapes of Pictures and Engravings*, George Allen & Sons, Londra, 1910, pp. 3-4. (Tr. It. Di Libero Sosio).

ma volle prevaricare e rompere una delicata armonia, giungendo addirittura a competere con Atena, la quale la punì, trasformandola in un ragno.

Las Meninas, secondo Snyder e Cohen, rappresenta un dipinto autocelebrante, poiché Velázquez, che è un pittore dotato, rivaleggia con la natura. Velázquez vuole (sperando che lo spettatore comprenda il suo gesto) che lo specchio rifletta la scena invisibile dipinta sulla tela del quadro. L'immagine dello specchio, infatti, sembra riflettere quella del re e la regina, ma fa qualcosa di più: lo specchio supera la natura. L'immagine che si vede riflessa, dunque, che cos'è? Certamente, è la sua arte.

Sotto l'egida dei suoi sovrani ordinati da Dio, sotto lo sguardo perenne di Apollo e Atena, Velázquez celebra esultante la sua maestria artistica e consiglia a Filippo IV e a Marianna d'Austria, di non vivere come il riflesso di una vita irreale, piuttosto, di credere sempre fedelmente nella visione realistica e introspettiva del suo "suddito".

Leo Steinberg affermò che lo specchio di Velázquez unisce due elementi fondamentali: esso rivela l'identità di ciò che la coppia reale vede dal suo punto di vista e che noi osserviamo dal nostro, a garanzia del capolavoro dipinto sulla tela e che nessun altro specchio potrà mai superare. L'ideologia seicentesca dell'elogio della pittura e della sua capacità di mimesi, non ci mostra *Las Meninas* come un quadro convenzionale. Il quadro induce lo spettatore ad una sorta di accentuazione della coscienza, stimolando l'occhio ad applicarsi secondo degli «atti multipli intensificati di percezione». Steinberg vede nell'opera varie sfumature di luce che modificano le porzioni della materia. La maggior parte dello spazio raffigurato è appena visibile ed è strettamente connesso alla *per-spectiva* (la forma latina utilizzata in alternativa a *prospectiva*), cioè, al «guardare attraverso». Secondo il critico, non esiste alcun dipinto così strutturale, in cui le linee prospettiche reggano l'armatura celata del disegno, nessun dipinto in cui i personaggi siano raggruppati e raccolti gerarchicamente, secondo ciò che vedono con il proprio sguardo.

Las Meninas è un'opera incredibile che si comporta allo stesso modo di una presenza viva e reale. Essa non è una scena incorniciata, uno spazio illusorio o un evento simulato, anche se il dipinto è tutto questo. Il quadro favorisce l'incontro dell'autore-spettatore e come in qualsiasi incontro vitale, l'opera d'arte diviene il polo «dell'autoriconoscimento reciproco».

«Se il quadro parlasse invece di esibire le sue forme e i suoi colori, direbbe: Vedo che mi vedi, e vedo in te me stesso visto, vedo che tu vedi te stesso visto, e così via oltre gli ambiti della grammatica. Noi siamo specchi messi l'uno di fronte all'altro, sé polari che riflettono senza fine l'uno la coscienza dell'altro: un infinito proiettato non nel mondo esterno ma nella mente che sa e che si sa saputa. Lo specchio all'interno del dipinto ne è semplicemente l'emblema centrale, un segno per il tutto. *Las Meninas* è nella sua interezza una metafora, uno specchio della coscienza».¹⁴

¹⁴ STEINBERG L. (1981), *Las Meninas* di Velázquez. In Nova (1997), *Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*, Saggiatore, Milano, p. 86.



(Fig. 13) Uomo con il turbante (probabile autoritratto di Jan van Eyck. National Gallery – Londra, 1433.

2. Jan Van Eyck e *Il Ritratto dei coniugi Arnolfini*

2.1 Il contesto

Jan Van Eyck (*Fig. 13*) era un pittore fiammingo. Al tempo in cui nacque, a Maaseik nel 1390, egli viveva nelle Fiandre, una regione storica del Belgio, delimitata geograficamente dai fiumi Lys e Schelda e il mare.

Le Fiandre apparteneva a un'area abitata anticamente dai Celti, fu nell'epoca carolingia una contea e attorno all'866 divenne, sotto il regno di Carlo il Calvo, un bastione difensivo molto importante. La posizione geografica favorì il commercio e lo sviluppo dell'industria della lana, nonché, la formazione di comuni (Anversa, Arras, Bruges, Douai, Gand, Lilla, Saint-Omer) che raggiunsero un potere tale da ottenere, sin dal 1127, le prime conferme dei loro privilegi da parte del nuovo conte Guglielmo di Normandia, feudatario del re di Francia, Luigi VI. Proprio nel 1127, apparvero nelle Fiandre i primi mercanti italiani. Lo sviluppo delle città fu dovuto maggiormente al prosciugamento delle paludi costiere, trasformate in terreni adatti alla coltivazione e al pascolo. Nel 1185, il potere dei sovrani francesi crebbe a dismisura, tanto che, Filippo II Augusto di Francia annetté al proprio regno l'Artois, cioè la parte meridionale delle Fiandre e nel 1191, Tournai.

Durante il XIII secolo, le Fiandre rimasero sotto il saldo controllo della monarchia francese, con Luigi il Santo che affidò la regione a Guido di Dampierre. Proprio in quel periodo storico, la vita del paese s'intensificò e Bruges divenne il porto più importante dell'Europa occidentale.

Nel XIV secolo, l'acutizzarsi delle lotte sociali cittadine e le ripercussioni economico-politiche della "Guerra dei Cent'anni" (il conflitto fra il Regno d'Inghilterra e quello di Francia, che durò, non continuativamente, 116 anni) caratterizzarono la storia delle Fiandre.

Al principio della guerra, il conte Luigi di Nevers appoggiò risolutamente il re francese Filippo VI, che aveva aiutato da poco tempo a soffocare una rivolta contadina a Cassel, nella Fiandra marittima. Edoardo III d'Inghilterra rispose interdiciendo l'esportazione della lana inglese nelle Fiandre e fu allora che, Jacob Van Artevelde, instaurò a Gand il regime democratico, imponendo nel paese la neutralità a tutela dei commerci fiamminghi e nel 1339, l'alleanza con l'Inghilterra. Ma nel 1345 cadde vittima della sua stessa opposizione al regime dittatoriale dei territori di Gand e alla sua morte, le Fiandre ricaddero in mano francese. Inoltre, la grande stagione manifatturiera e urbana mostrò già i primi segni di crisi, principalmente a causa dell'affermarsi degli altri centri di produzione (soprattutto inglesi) e della politica governativa delle corporazioni artigiane, con il regime di monopolio, la limitazione espansiva delle imprese e la regolamentazione puntigliosa della produzione.

Nel 1363, il re francese Giovanni III "il Buono" di Valois, investì del Ducato di Borgogna il suo quarto figlio, Filippo detto "l'Ardito". Lui e i suoi discendenti fondarono l'ultimo e più glorioso periodo della storia medievale della Borgogna, che per oltre cento anni fu temuta e rispettata in tutta Europa, mentre i suoi duchi realizzarono vittorie militari incredibili, che resero la nobiltà borgognona l'élite della cavalleria europea.

Il casato di Borgogna, infatti, grazie a una mirata politica matrimoniale, alla capacità d'inserimento nelle terre francesi e in quelle dell'Impero e alle vicende della "Guerra dei Cent'anni", estese in maniera vertiginosa il suo potere, fintanto che nel Quattrocento poté rivaleggiare con la monarchia francese. La sua corte, intanto, con sede a Digione, accoglieva molti importanti artisti fiamminghi, costituendo il nodo centrale di un meraviglioso momento artistico e culturale ispirato alla tradizione cavalleresca.

2.2 L'Artista

L'arte fiamminga si sviluppò nelle regioni meridionali dei Paesi Bassi dal XV al XVII secolo. Essa sorse nell'ambito del gotico maturo, dalla cultura cortese definita franco-fiamminga, ricca d'influenze derivate dall'emulazione delle corti e dall'intenso scambio artistico.

Nelle Fiandre ebbe grande espansione una scuola miniaturistica che trovò grande sviluppo alla corte di Borgogna, mentre lo spostamento del "palazzo" borgognone, da Digione a Bruges, diede origine alla vera e propria arte fiamminga. Il mecenatismo della corte, dei nobili e del clero, assieme alla grande borghesia ricca e colta, aperta agli scambi internazionali, formarono il sostrato sociale da cui nacque la grande pittura fiamminga del Quattrocento. Essa trovò un'essenza ben radicata nell'opera di Robert Campin, Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden (gli ultimi due furono gli iniziatori delle scuole di Bruges e Bruxelles) che elaborarono una serie di soluzioni formali, in seguito riprese dai loro seguaci e sintetizzate dalla scuola di Gand.

I rapporti con l'arte italiana furono importanti e molto frequenti, sia attraverso i mercanti e i banchieri che lavoravano e vivevano nelle Fiandre (Arnolfini e Portinari) sia attraverso il viaggio in Italia, che divenne una tappa fondamentale per gli artisti, sin dall'inizio del XVI secolo.

I pittori fiamminghi erano continuamente alla ricerca di un rinnovamento tramite il contatto con i "grandi maestri", come Raffaello e Michelangelo. La nuova realtà innovativa della prospettiva scientifica inaugurata da Masaccio a Firenze, nel XV secolo, corse parallela a quella compiuta negli stessi anni, sia pur diversamente, nelle Fiandre, da Jan Van Eyck. Gli elementi analogici tra la società fiamminga e quella fiorentina appartenevano tuttavia a due contesti puramente differenti: da un lato, la sensibilità religiosa, basilare in un'epoca in cui il pensiero e le forme del culto influenzavano i vari aspetti della vita, dall'altro, le necessità di uno stretto rapporto tra l'uomo e Dio, che costituiva la partecipazione intima dei fedeli ai temi della passione di Cristo

e la figura di Maria.

Jan Van Eyck era sicuramente un “rivoluzionario”, l’uomo-artista del Nuovo Millennio. La sua arte si pose sullo stesso piano del rinnovamento rinascimentale del grande Masaccio, anche se quest’ultimo rifiutò la visione gotica. A questo proposito, egli operò una “riforma” straordinaria, anche se gli intellettuali dell’epoca non erano molto informati sulle innovazioni introdotte dagli artisti fiorentini, in particolar modo, da Masaccio.

Il mondo gotico e Van Eyck erano strettamente in simbiosi e questo fu dovuto soprattutto all’interesse del pittore per le miniature; esse, infatti, erano formate da spazi appena abbozzati, in cui le figure apparivano estranee allo sfondo, solamente giustapposte.

La luce che regnava in ogni angolo della tela, non aveva un ruolo principe e amalgamante ma a dispetto della minuzia artistica di certi particolari, l’impressione che se ne deduceva era, nel complesso, di una rappresentazione da favola e di uno scenario, nel quale, i personaggi si muovevano lentamente, quasi danzando.

Le prime opere realizzate da Van Eyck, certamente risentirono dell’integrazione personaggio-paesaggio, in cui la luce unificava lo spazio, fermava le figure con gesti molto naturali e allo stesso tempo, seguendo varie strade, disegnava i contorni dei singoli oggetti che arredavano gli interni.

Jan Van Eyck si poneva domande sulla rappresentazione della realtà, allo stesso modo di Masaccio, elaborando diverse soluzioni. Quest’ultimo colse l’essenza della “dimensione” e la sua struttura, operando una sintesi retta da una visione prospettica unitaria, governata dalla razionalità. J. Van Eyck, invece, procedette analizzando i singoli e svariati oggetti che possono mostrarsi ai nostri occhi e ai nostri sensi.

Questo sistema di raffigurare il mondo con uno studio meticoloso e raffinato, può darsi fosse collegato alla filosofia nominalistica, molto diffusa nei paesi nordici, per la quale, solo le individualità possedevano una sostanza reale, mentre i concetti generali che definivano le singole



(Fig. 14) *Madonna del cancelliere Rolin* (Louvre – Parigi, 1435).

Individualità non possedevano alcuna sostanza ma costituivano i nomi degli insiemi ai quali gli individui appartenevano. Questo sistema di rappresentare le realtà in modi differenti avvenne mediante delle tecniche utilizzate dai due pittori: Masaccio modellava i personaggi attraverso il chiaroscuro, servendosi di una stesura quasi “di getto”, mentre Van Eyck dipingeva con la tecnica a olio (Fig. 14), stendendo delle velature di colore e luce traslucide e trasparenti, dando un’essenza alle superfici e definendo i più minuti particolari. Lo spazio però è fondamentale per comprendere le diversità del modo di rapportarsi con la tela di Van Eyck e quello degli artisti fiorentini.

Nel mondo fiammingo la luce era un mezzo che scorreva fluidamente, unificando nei minimi particolari l’immensamente piccolo e l’infinitamente grande, i paesaggi lontani come gli oggetti vicini. L’utilizzo delle diverse

fonti luminose moltiplicava le ombre e i riflessi, differenziando le superfici, inoltre, esso trasmetteva un senso di animata realtà materica ai diversi oggetti che popolavano lo spazio pittorico, determinandone, come disse Leonardo, il «lustrò», cioè lo specifico reagire ai raggi luminosi.

Negli scritti di Leonardo è già chiara la definizione tra *lumen* e lustrò, due modi opposti di utilizzare la luce: il *lumen* è unitario e *incidente*, si basa sul contrasto tra la luce e l'ombra e viene utilizzato per modellare le forme (*chiaroscuro*), per esaltare la *plasticità* e per definire con chiarezza la spazialità di un dipinto; il *lustrò* invece è “frammentario” e *radente*, accarezza le superfici e ne evidenzia la qualità materica (per esempio la consistenza dei tessuti di un abito o le decorazioni di un vaso), i riflessi, gli effetti di lucentezza e di opacità. L'immobilità del primo si oppone alla mobilità, il mobile trascorrere dei riflessi del secondo. Il *lumen* è tipico della tradizione figurativa italiana, interessata alla nitida definizione dello spazio, delle forme e alla narrazione, mentre il *lustrò* è strettamente collegato con la visione nordica (per esempio delle Fiandre) della pittura (incentrata sulla descrizione minuta dei particolari).¹

Per quanto concerne la tradizione figurativa italiana, l'Angelico può esser ritenuto un artista parallelo a Jan Van Eyck in Italia, poiché era molto sensibile ai problemi della luce. Gli spazi dipinti dai pittori italiani, come l'Angelico, si servivano di un unico punto di fuga, mentre in alcune opere di Van Eyck potevano comparirne svariati.

L'uomo non era al centro dell'Universo per i pittori fiamminghi, un tema peraltro, caro all'umanesimo. Egli era solo una delle parti di un universo ricchissimo, non riducibile a un unico principio della ragione. In questa visione storica, i gesti e le azioni dell'uomo non avevano una funzione culturale e non incidavano sulla storia. Se la realtà aveva una valenza simbolica, ogni oggetto aveva un proprio valore per la sua bellezza, ma rimandava necessariamente anche a un significato che trascendeva dalla mera

¹ FERRARI S. (2002), *Dizionario di arte e architettura*, Mondadori, Milano, p. 84.

rappresentazione realistica. Questa era la strabiliante ricchezza dei significati e dei piani di lettura dei quadri fiamminghi, che si divertivano a giocare con le ambiguità e le dualità dell'apparenza, inserendo gli specchi e i loro riflessi che raddoppiavano le immagini, tramutando le statue in persone vive e pietrificando le esistenze.

La pittura fiamminga e soprattutto quella di Jan Van Eyck è tutto questo, poiché abbina il tratto intellettualistico dell'artista alla rappresentazione delle variopinte meraviglie del creato.

Le caratteristiche più importanti della pittura di Jan Van Eyck, dunque, sono da ricercare nell'altissima qualità pittorica che lo contraddistingueva, la più alta tra i pittori fiamminghi del XV secolo, nella verosimiglianza, nella perfezione formale, nell'attenzione della resa data alle superfici e nei dettagli minuti. Lo studio della luce, quindi, era l'argomento predominante e che il pittore amava particolarmente, oltre allo spazio nel quale le figure erano collocate con sicurezza, alle pose ieratiche e l'immobilità dei personaggi.

Con Van Eyck iniziò l'era della tecnica pittorica in cui si utilizzavano i colori a olio (già conosciuti e usati in tempi antichi) inoltre, i personaggi erano rappresentati di $\frac{3}{4}$. I colori a olio, anche se utilizzati in passato, come nel Basso Medioevo, avevano moltissimi difetti, poiché si stendevano male e asciugavano in fretta, oltre a essere di bassa qualità.

I pittori fiamminghi utilizzarono i colori a olio conferendo al dipinto una nitidezza infinita e un'ottima resa della luce atmosferica, grazie alle sottili trasparenze delle velature. Essi perfezionarono questa tecnica pittorica rendendola adatta alle sfumature, realizzando delle velature colorate, in altre parole, vari strati di colore a olio che rendevano il dipinto brillante e lucido e contribuivano a esaltare il senso di sprofondamento prospettico.

I fiamminghi, infatti, non erano ancora a conoscenza della nuova prospettiva geometrica inventata da poco in Italia grazie a Filippo Brunelleschi. I pittori delle Fiandre riuscirono in compenso a inventare la



(Fig. 15) *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (National Gallery – Londra, 1434).

Posa di $\frac{3}{4}$, permettendo all'osservatore di guardare la fisionomia dei volti da tutti i punti di vista, cogliendone l'essenza.

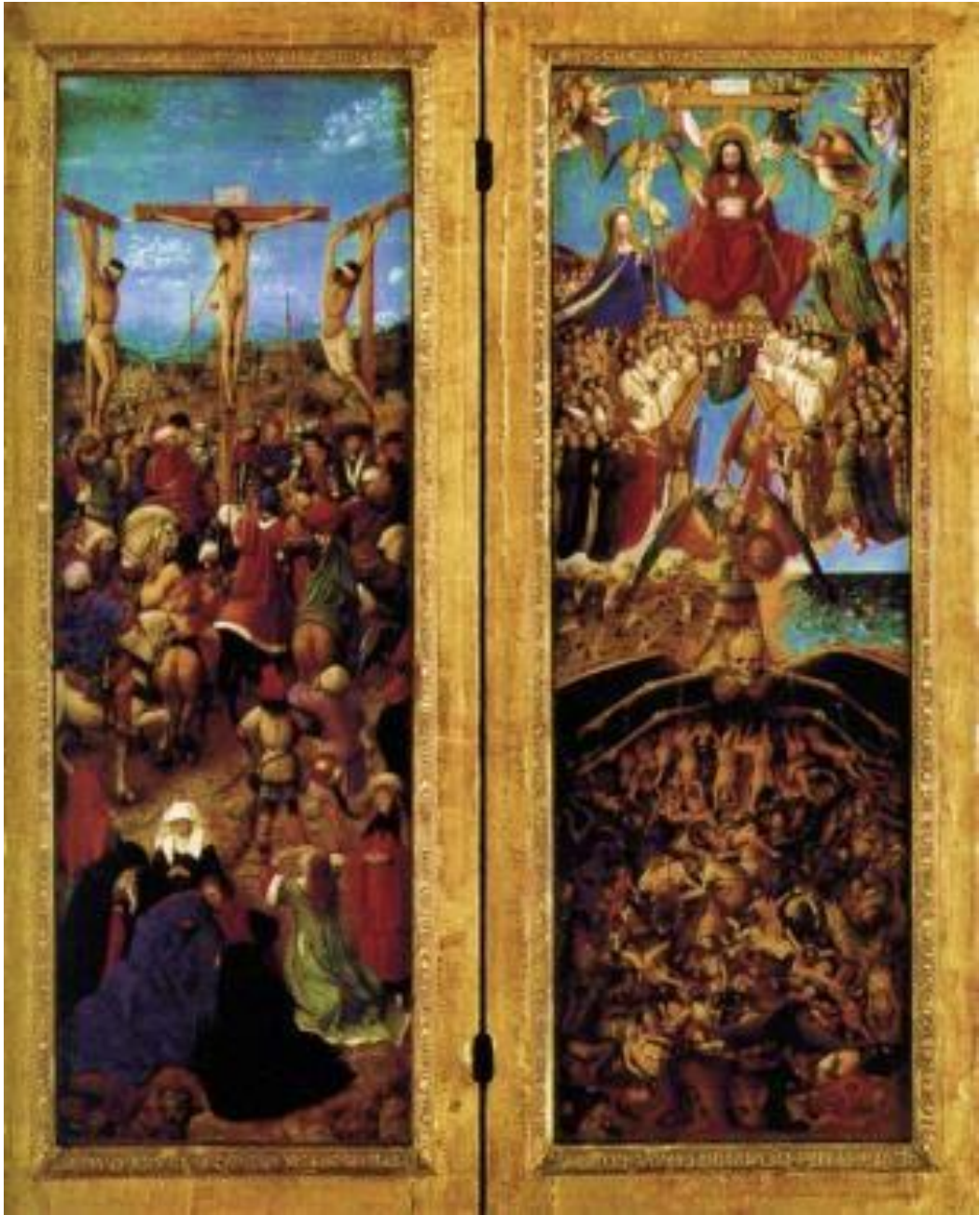
Uno degli elementi che distinsero la pittura fiamminga quattrocentesca dalle altre tecniche europee, fu sicuramente la resa maniacale dei minimi dettagli, sia negli interni borghesi sia nei paesaggi, tanto da collocare in secondo piano la verosimiglianza d'insieme a dispetto dei singoli elementi. Mentre la pittura

toscana incentrò la propria visione sulla restituzione complessiva spaziale, ricorrendo a una minuziosa impaginazione prospettica, la pittura fiamminga preferì la fedele descrizione dei particolari. Nel primo caso, si tentò di riprodurre una visione sintetica della realtà da un unico punto di vista, mentre nel secondo, si scelse una lettura analitica che giocava sull'abbondanza dispersiva delle minuzie.

Per quanto concerne il rapporto mimetico o imitativo con la realtà, i pittori fiamminghi (ricercando la molteplicità del reale) si differenziarono dal principio unitario della scena rinascimentale, che divenne il cardine della rappresentazione “moderna”.

Quest'approccio moderno della visione scenica entrò in collisione con la pittura fiamminga, non solo per la fisiologia e la psicologia della percezione visiva, ma soprattutto per il dato oggettivo che, non era possibile focalizzare in un unico momento ogni singolo particolare della scena del dipinto, sintetizzando piuttosto un approssimativo “colpo d'occhio”. Paradossalmente, quindi, la morbosa attenzione alla resa pittorica dei particolari, riproposti a livello quantitativo nella loro “iperdefinizione”, determinava una rappresentazione complessiva quasi “irreale”, inverosimile all'eccesso, un naturalismo dal sapore artificioso. L'opera più evidente di questa visione di Jan Van Eyck è certamente nel doppio *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (Fig. 15, NG 186 della National Gallery di Londra, 1434).

Nonostante egli sia considerato il capostipite della pittura dei Paesi Bassi nel Quattrocento e il maggior pittore nord europeo del suo tempo, le notizie riguardanti la sua vita sono ancora oggi molto frammentarie, inclusi il luogo



(Fig. 16) *Crocifissione e Giudizio Finale* (Metropolitan Museum di New York, 1430).
e la data di nascita esatti.

Jan Van Eyck nacque quasi certamente tra il 1390 e il 1400 a Maastricht, che all'epoca apparteneva ai possedimenti del Duca di Borgogna e a introdurlo nel mondo dell'arte fu il fratello Hubert, anche se i critici dubitano sulla sua esistenza. Inoltre, non vi è nulla di documentato persino sulla formazione dell'artista, che può essere avvenuta in Francia come nelle



(Fig. 17) *Polittico dell'Agnello Mistico di Gand* (Cattedrale di San Bavone – Gand, 1432).

Fiandre.

Le prime informazioni certe risalgono al periodo compreso tra l'ottobre 1422 e il settembre 1424, quando il pittore viveva all'Aja, alla corte di Jean de Bavière Hainaut, conte d'Olanda. L'anno successivo, invece, si trovava alle "dipendenze" del duca di Borgogna, Filippo il Buono, come pittore di corte, per conto del quale lavorò anche come diplomatico: si recò, infatti, a Lisbona nel 1428, per concordare le nozze del duca con Isabella del Portogallo e che ritrasse. Dopo aver abitato per qualche tempo a Lille, nel 1432 si trasferì a Bruges, dove trascorse il resto della propria vita e morì giovane nel giugno 1441, come testimoniano gli incartamenti del funerale, custoditi nell'archivio della cattedrale di Saint-Donatien.

Alcune opere famose degne di nota sono riferibili al periodo di Bruges, mentre vi sono poche notizie riguardo al suo soggiorno olandese.

Due tavole appartenevano probabilmente a un polittico smembrato, cioè la *Crocifissione* e il *Giudizio Finale* (Fig. 16) databili attorno al 1430, del Metropolitan Museum di New York, mentre nella cattedrale di san Bavone a Gand (Fig. 17), è conservato il *Polittico dell'Agnello Mistico (Gand)*, riferibile agli anni 1426-1432.

Molto importante è anche la *Madonna del cancelliere Rolin* (Fig. 14, Louvre, Parigi, 1435) oppure la *Madonna con Bambino* detta *Ince Hall* (Fig. 18, National Gallery di Victoria, Melbourne) e il ritratto dell'*Uomo con il turbante rosso* (Fig. 13, National Gallery, Londra, 1433) da alcuni considerato come l'autoritratto del pittore che vi appose la sua firma e la data di esecuzione (21 ottobre 1433) con il motto fiammingo divenuto famoso: «come posso, non come vorrei».

La *Madonna Ince Hall* appare molto simile al dipinto intitolato *Madonna di Lucca* (Fig. 19, Städelches Kunstinstitut, Francoforte sul Meno, 1436) poiché apparteneva alla collezione di Carlo Ludovico di Borbone, duca di Parma e di Lucca al principio del XIX secolo.

Tuttavia sino alla data del 1432, lo studioso di Jan Van Eyck dovette sempre rinunciare alla certezza assoluta di riconoscere la mano del pittore nelle sue opere, solo dopo il polittico di Gand vi poté individuare la presenza di un gruppo di opere firmate e datate, di fronte alle quali c'è concesso di indagare lo stile del pittore e cercare di comprenderne il genio pittorico. L'arte del ritratto si diffuse a tutti gli effetti dal Quattrocento a causa delle molte richieste dei ceti borghesi nell'epoca della loro affermazione. Non più immagini sacre per le tavole d'altare delle chiese e ritratti di papi o regnanti, quindi, ma volti d'individui "normali" da appendere nelle proprie abitazioni.



(Fig. 18) Madonna di Ince Hall (National Gallery of Victoria – Melbourne, 1433).

La lezione di Jan Van Eyck e dei *coniugi Arnolfini* non lasciò indifferente nessun artista, anche Don Diego Velázquez dovette ringraziare il genio fiammingo prendendone spunto per il suo *Las Meninas*.



(Fig. 19) *Madonna di Lucca* (Städelches Kunstinstitut – Francoforte sul Meno, 1436).



(Fig. 10) *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (National Gallery – Londra, 1434).

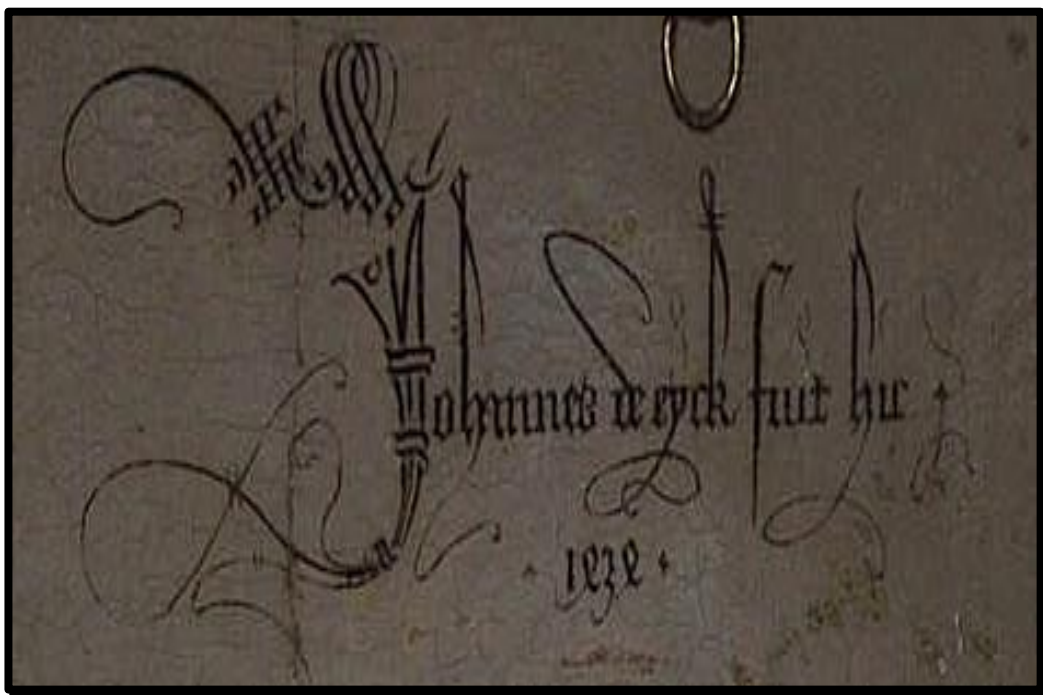
2.3 Il *Ritratto dei coniugi Arnolfini*

Il titolo del dipinto attuale recita: «Ritratto di Giovanni (?) Arnolfini e di sua moglie» («Portrait of Giovanni (?) Arnolfini and his wife»). È altresì noto come «Matrimonio Arnolfini» («The Arnolfini Marriage») o «coniugi Arnolfini». Conservato nella sala 56 della National Gallery, misura una superficie dipinta pari a 82,2x60. La tecnica pittorica è olio su tavola di quercia, ripulito nel 1942-1943, si trova in ottimo stato (a parte alcuni lievi deterioramenti di colore riscontrati da L. Campbell). Ma come afferma Marco Paoli:

«tale ottimo stato dell'opera fa ritenere che la perdita degli sportelli marmorizzati, attestati ancora nel 1700 ca. (inventario della collezione di pitture del palazzo reale di Madrid: «dos puerttas que se Zierran»), e della cornice con l'iscrizione dei versi ovidiani non sia dovuta ad eventi critici o al deterioramento del tempo, ma a circostanze legate all'acquisizione quasi certamente non lecita del dipinto da parte di James Hay, ufficiale scozzese impegnato nelle campagne contro Napoleone; per cui è possibile che il pannello [...] sia stato alleggerito delle sovrastrutture lignee che potevano difficoltarne il trasporto».²

Il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (Fig. 20) di Jan Van Eyck rappresenta uno dei dipinti a olio più illustri e virtuosi che vi siano al mondo. Il quadro, tuttora appare dal significato controverso per alcuni critici, ma tutti concordano sostanzialmente sul dato di fatto che si tratti del giuramento di matrimonio dei due Arnolfini, cioè Giovanni Arnolfini, mercante italiano recatosi nelle Fiandre per affari e la moglie Giovanna Cenami, a sua volta figlia di un mercante italiano. Secondo alcuni studiosi, il ritratto con il giuramento avrebbe testimoniato e suggellato l'impegno assunto dall'uomo, come oggi

² PAOLI M. (2010), «Jan Van Eyck alla conquista della rosa. Il *Matrimonio Arnolfini* della National Gallery di Londra. Soluzione di un enigma», Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca, p. 133.



(Fig. 21) *Johannes de Eyck fuit hic*, dettaglio.

Potrebbe accadere con una fotografia. Lo stesso fatto di rappresentarli accanto al talamo nuziale allude alla loro unione in matrimonio, finalizzata alla procreazione.

Questo spiegherebbe la firma (Fig. 21) insolita in latino: «Johannes de Eyck fuit hic» (Jan Van Eyck è stato qui) ma l'opera si presta a una duplice lettura. A prima vista, impressiona il suo realismo, infatti, gli sposi hanno volti giovanili ma intensi per la solennità del momento, i loro abiti appaiono sfarzosi e la mano destra della donna è abbandonata in quella del marito. I dettagli del dipinto sono perfetti: il tappeto, il cagnolino (Fig. 23) ai piedi dei protagonisti, gli zoccoli (Fig. 26), le arance (Fig. 27, nei paesi nordici si dipingeva un'arancia al posto della mela, simbolo del peccato originale), l'unico lume ancora vivo del candelieri (Fig. 24), il rosario, la spazzola (Fig. 25), la probabile mattinata primaverile che s'intravede dalla finestra e soprattutto lo specchio (Fig. 22), con delle scene miniaturizzate della passione e della resurrezione). In esso scorgiamo il riflesso dei due testimoni raffigurati da tergo che, posti nella stessa posizione dell'osservatore, che fu di Jan Van Eyck, propongono in



(Fig. 22) *Lo specchio convesso, dettaglio.*

una prospettiva maggiormente complessa l'ambientazione del quadro.

Lo specchio convesso, caratteristica saliente di quest'opera, propone quasi un'idea della pittura intesa come duplicazione della realtà, nonostante la deformazione ottica arricchisca il quadro di un nuovo punto di vista,

permettendoci di vedere la stanza con gli sposi anche da tergo e di scoprire le figure che li stanno osservando, presumibilmente il pittore e un altro testimone. Molti dei particolari che si prestano a una chiave di lettura simbolica, saranno trattati da Marco Paoli, per esempio, nel capitolo del suo saggio intitolato “La questione dei simboli mascherati”.

Il dipinto assolutamente complesso ed enigmatico è stato oggetto di numerosi studi e di varie interpretazioni, alimentando una fama misteriosa intrisa di domande ancora irrisolte. Innanzitutto, il dettaglio dello specchio, che per la prima volta nella storia dell'arte mostra il retro di un dipinto, copiato anche da Velázquez in *Las Meninas*. Le ultime ricerche della National Gallery di Londra (radiografie, infrarossi...) dimostrano che quasi tutti gli oggetti rappresentati dal pittore furono aggiunti dopo aver creato la scena principale.

Esaminando con maggior attenzione i dettagli, ci si accorge che Jan Van Eyck dipinse Giovanni Arnolfini anche in un altro ritratto (Musei statali di Berlino, 1435) mentre Giovanna Cenami posa la mano sul ventre, messo in evidenza dall'arricciatura sotto il seno che non indica una gravidanza ma è un simbolo di fertilità, con lo sguardo sottomesso e umile a indicare l'autorità del marito. Il vestito della sposa è un abito alla moda, guarnito di pelliccia e arricciature e che le donne fiamminghe amano molto per ornare i veli. L'acconciatura è elaborata ed è coperta da un velo merlato, con una collana, vari anelli e una cintura broccata d'oro. Il colore verde all'epoca simboleggiava la fertilità, il gesto di Giovanna Cenami è un rituale, non significa che è gravida ma allude a una promessa futura di fertilità, messa in rilievo dalla posizione della cintura che è molto alta, dalla piega del tessuto e dalla posizione del corpo. Giovanni Arnolfini, invece, indossa una tunica



(Fig. 23) Il cagnolino, dettaglio.

scura e austera, coperta da un mantello con le falde foderate di pelliccia di marmotta, molto costosa. Il cappello a larghe tese è simbolo dell'occasione solenne ma è anche un "trucco" per evidenziare maggiormente il volto del personaggio, che spicca incorniciato e inondato dalla luce tenue.

Gli elementi della scena sono caratterizzati dalla ricchezza, con il tappeto molto lussuoso che fornisce un'altra prova della posizione economica e

sociale del protagonista. Le ciliegie sull'albero (*Fig. 28*) fuori dalla finestra sono simbolo d'amore, mentre i vetri delle finestre stesse potevano permetterseli solo le famiglie più benestanti, poiché erano costosissimi. Il tappeto vicino al letto (accanto agli zoccoli di Giovanna Cenami, *Fig. 29*) è molto lussuoso, altro segno incontestabile del benessere della coppia. Gli zoccoli sul pavimento indicano che i personaggi sono scalzi, poiché in quel tempo si credeva che andare a piedi nudi fosse un segno di rispetto per la sacralità del suolo familiare, luogo della vita coniugale. È importante però anche la loro disposizione sul pavimento: quelli rossi della moglie si trovano vicino al letto, mentre quelli di suo marito, sono più vicini al mondo dell'osservatore. Il cane appare come una nota alquanto frivola in un quadro dal tema importante; esso simboleggia la fedeltà ma si può interpretare anche come emblema della lussuria e desiderio della coppia di avere un bambino. Incredibile con quanta meticolosità siano stati dipinti i peli del manto del cane.

Le mani congiunte dei due protagonisti indicano il giuramento degli sposi prima di presentarsi al sacerdote, che aveva valore legale, ma richiedeva la presenza di due testimoni. Proprio per questo motivo, più che a un matrimonio, il dipinto alluderebbe al momento del fidanzamento. La conferma di tutto ciò c'è data soprattutto dalla firma dell'artista, più simile nella forma e disposizione a una testimonianza notarile, piuttosto che a una firma di un'opera d'arte. L'opera appare come uno scatto di un momento, una fotografia. Sulla testiera del letto, Van Eyck dipinse una donna intagliata con un dragone ai suoi piedi, probabile rappresentazione di Santa Margherita, protettrice delle partorienti, il cui attributo è il drago. Considerando però la spazzola appesa a fianco del fregio, potrebbe trattarsi di santa Marta, patrona del focolare con cui condivide lo stesso attributo.

Gli studiosi hanno scritto anche di un possibile esorcismo o di una cerimonia, molto comuni all'epoca, per recuperare la fertilità (Arnolfini e la moglie non ebbero figli): ciò spiegherebbe la piccola scultura lignea (*Fig. 25*)



(Fig. 24) *Il candeliere, dettaglio.*

Sorridente dietro le mani dei protagonisti, a simboleggiare il male che incombe sul matrimonio, la causa della sua punizione. Giovanni Arnolfini poteva essere un donnaiolo o un adultero. Non sarà di quest'idea Marco Paoli. Il candeliere a sei braccia con una sola candela accesa è simbolo della fiamma dell'amore e ricorda quella che brilla in modo permanente nel sacrario delle chiese, simbolo del "Cristo che tutto vede". Inoltre, era abitudine nelle case fiamminghe accendere una candela il primo giorno delle nozze e questi oggetti compaiono anche nei dipinti dell'Annunciazione. Il rosario era il regalo comune del fidanzato alla moglie e lo vediamo appeso accanto allo specchio. Il vetro è segno di purezza e il rosario invita la fidanzata a essere fedele. L'opera, datata 1434, è firmata: «Johannes de Eyck fuit hic».

Lo specchio è convesso e all'epoca del pittore erano molto popolari,



(Fig. 25) Spazzola e scultura lignea, dettaglio.

spesso si potevano trovare vicino le porte o le finestre per creare degli effetti luminosi nelle stanze e per allontanare la sfortuna. La sua presenza all'interno del dipinto, racchiuso da una cornice particolare, allude all'interpretazione dell'avvenimento della coppia che dev'essere cristiana e spirituale in egual misura. Le storie della passione raffigurate attorno allo specchio erano anche un esempio quotidiano della sopportazione e delle tribolazioni cristiane. Il vetro dello specchio allude alla verginità di Maria, poiché *speculum sine macula*, indi, alla purezza e alla verginità della moglie



(Fig. 26) Zoccoli dell'uomo, dettaglio.

Che doveva rimanere casta durante il matrimonio. Il riflesso dello specchio è particolare, infatti, vediamo due persone sulla porta che osservano la coppia, una delle quali potrebbe essere il pittore stesso. Questo fatto significherebbe che i testimoni necessari per il matrimonio legale erano presenti.

Pertanto, il dipinto appariva rilevante non solo per la miriade di simboli, ma anche perché nel 1990 un ricercatore francese della Sorbona, Jacques

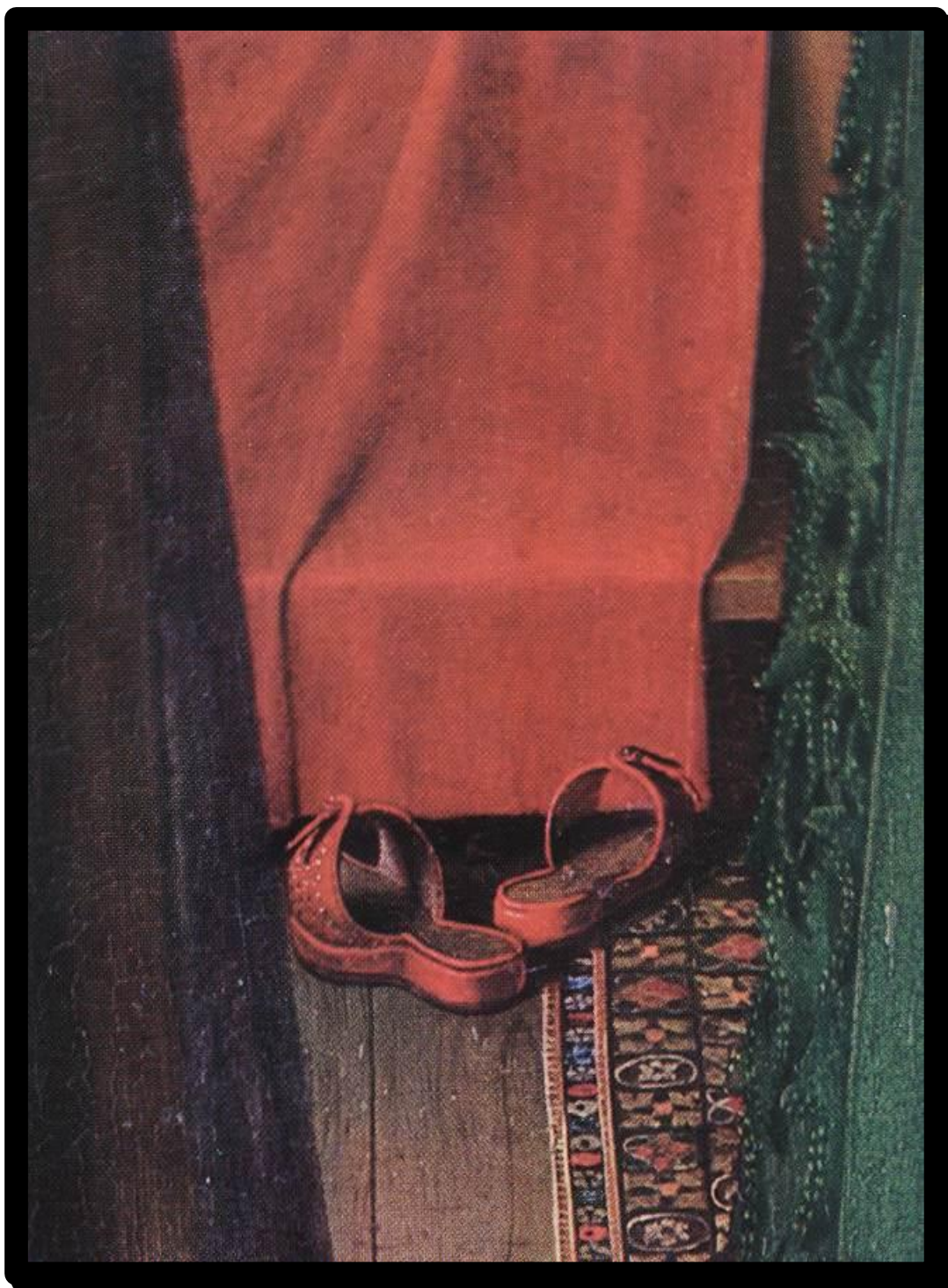


(Fig. 27) *Le arance, dettaglio.*

Paviot, scoprì nell'archivio di Lille che Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami si erano sposati nel 1447, cioè sei anni dopo la morte di Jan Van Eyck e quindi non potevano essere identificati con i personaggi del quadro.



(Fig. 28) *Albero di ciliegie, dettaglio.*



(Fig. 29) Gli zoccoli della donna e il tappeto, dettaglio.

2.4 Jan Van Eyck's *Arnolfini Portrait* di Erwin Panofsky

Il capolavoro del *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan Van Eyck è stato oggetto finora di ben sette monografie.

Il doppio ritratto *Arnolfini*, NG 186 della National Gallery di Londra, fu interpretato in vari modi su alcune riviste scientifiche, dal celebre articolo di Erwin Panofsky apparso sul «Burlington Magazine» nel quinto centenario dell'opera (1934), intitolato "Jan Van Eyck's *Arnolfini Portrait*", oltre le menzioni rivolte all'attività di Jan e di Hubert Van Eyck in alcune monografie e in cataloghi delle mostre del pittore. Quest'aspetto è importante per comprendere la vasta fortuna critica del quadro, plasmata per divenire emblema di nuovi filoni di ricerca, quali la storia delle istituzioni matrimoniali e quella riguardante lo specchio.

Alcuni studiosi del nostro Paese manifestarono nei confronti dell'arte dei primitivi fiamminghi e dell'opera di Jan Van Eyck un interesse rilevante, come gli studi di Roberto Salvini³, Giorgio Tommaso Faggini⁴, Liana Castelfranchi Vegas⁵ e Carlenrica Spantigati⁶ che spostarono di poco le precedenti conoscenze sul quadro e la sua committenza.

Anche il più autorevole storico dell'arte italiano del Novecento, Roberto Longhi, si esprime sull'opera, ravvisando nei cinque riquadri di Gentile da Fabriano nell'emiciclo dell'abside de *I pellegrini e i malati della tomba di San Nicola*, il pannello della predella del Polittico Quaratesi (National Gallery, Washington, 1425) un'anticipazione della soluzione utilizzata da Van Eyck, con lo specchio convesso rappresentato alle spalle dei coniugi. Nel senso che i riquadri ricalcano le cinque storie della predella riflettendo la folla

³ *La pittura fiamminga*, 1958; *Quattrocento toscano e Quattrocento fiammingo: Masaccio (e Masolino) – Jan (e Hubert) Van Eyck*, 1964.

⁴⁴ *Hugo Van der Goes*, 1965; *L'opera completa dei Van Eyck*, 1968.

⁵⁵ *Il gotico internazionale in Italia*, 1966; *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, 1983; *Van Eyck*, 1998.

⁶⁶ *Van Eyck*, 1998.

assiepati intorno alla tomba del santo, come fosse specchiata nel riquadro. Inoltre, il critico elaborò una propria teoria sull'iscrizione del NG 186 «*Johannes de Eyck fuit hic*» che Panofsky interpretò come la presenza sulla scena del pittore che “fu testimone”, proprio come Gentile da Fabriano nell'iscrizione «*Gentilis de Fabriano fuit hic*», da cui sentì di dover «copiare quello che vedeva laggiù, sui muri della vecchia chiesa di San Nicola».

Oltre i già citati studiosi e gli argomenti a sostegno delle tesi su Van Eyck, si devono registrare delle fasi accidentali e transitorie che riguardano alcune situazioni particolari. Si tratta delle miniature di Jan e del fratello Hubert del Libro delle Ore del Museo Civico di Torino, del *San Francesco che riceve le stimmate* di Van Eyck della Galleria Sabauda, della mostra su Antonello da Messina a Roma del 2006 con i relativi collegamenti all'arte del maestro fiammingo e l'identificazione del personaggio ritrattato nel NG 186 con un membro della famiglia lucchese degli Arnolfini.

Per quanto concerne la visione classica di Erwin Panofsky sulla lettura del NG 186, si può ritenere che egli caratterizzasse la scena della coppia associandola a un “matrimonio clandestino”.

La cosiddetta “teoria ortodossa” che lo studioso precisò nel suo articolo “Jan Van Eyck's *Arnolfini Portrait*” si basava sull'assunto che il ritratto londinese fosse identico a un dipinto acquistato da Don Diego de Guevara, una figura molto importante nella corte asburgica, sia in Spagna che nel Nord Europa, il quale lo donò a Margherita d'Austria, Governatrice dei Paesi Bassi asburgici dal 1507 e che fu lasciato in eredità alla regina Maria d'Ungheria, Governatrice dal 1531. Guevara era talmente attaccato al quadro che volle far dipingere sui due uscioli attaccati al doppio ritratto la propria insegna e lo stemma.⁷ Il dipinto quindi appariva in due documenti inventariali della collezione della regina Margherita (l'uno datato 1516 e l'altro 1523) che denominavano il signore ritrattato nel quadro rispettivamente come un certo

⁷ HALL E. (1997), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, p. 2.

“Hernoul le fin” e “Arnoul fin”, così come risultava anche dall’inventario delle proprietà della regina Maria d’Ungheria dopo la sua morte avvenuta nel 1558. Da qui si evince che ella portò il quadro di Van Eyck in Spagna quando abbandonò i Paesi Bassi nel 1555 e nel 1789, esso era ancora menzionato fra le opere d’arte che adornavano il palazzo di Carlo III a Madrid.

Per quanto concerne il ritratto di Londra, si sa solamente che fu rinvenuto a Bruxelles nel 1815 da un ufficiale scozzese, tale James Hay, in seguito portato in Inghilterra dove fu acquistato dalla National Gallery. Poiché il soggetto-tema del dipinto descritto nell’inventario della regina (un uomo e una donna in una stanza congiungono le mani) è un’opera unica nelle tavole pittoriche dei paesi nordici del XV secolo, la sua attribuzione con il doppio ritratto *Arnolfini* sembra essere ben fondata. Inoltre, considerando che il dipinto appartenuto anticamente alle principesse della casa d’Asburgo svanì dopo il 1789 e il ritratto londinese riapparve nel 1815, si può ritenere quest’ultimo identico al modello precedente che fu portato via durante le guerre napoleoniche. Il doppio ritratto di Londra corrisponde interamente alla descrizione di quel dipinto per molti aspetti, soprattutto per la datazione riferita al 1434 e lo specchio che riflette la coppia da tergo.

Vi sono solo due circostanze di cui frequentemente gli studiosi discutono e che nel novembre del 1932 portarono Louis Dimier alla conclusione che il dipinto inventariale non possa essere identico al ritratto del NG 186. Prima di tutto, l’iscrizione enigmatica del ritratto londinese: «*Johannes de Eyck fuit hic*»; in secondo luogo, il fatto che nella biografia su Jan Van Eyck di Karel van Mander (edita nel 1604) il dipinto della casa asburgica fosse descritto in questo modo: “. . . in een Tafereelken twee Conterfeytsels van Oly-Verwe, van een Man en een Vrouwe, die malcander de rechter handt gaven als in



(Fig. 30) Frammento di un sarcofago romano (Palazzo Giustiniani – Roma, 200 ca. Pietro Santi Bartoli, *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*, Roma, 1653).

Houwelijck vergaderende, en worden ghetrouwt van Fides, die se t'samengaf".⁸

Accanto al nome del pittore, entrambi gli inventari descrivevano il dipinto nei termini che, sebbene fossero molto simili, tuttavia differissero notevolmente, tanto da indicare le due annotazioni come testualmente

⁸ «Su una piccola tavola due ritratti a olio, di un uomo e una donna che si stringono entrambi la mano destra, [da notare che, in realtà, l'uomo tiene la mano destra della donna nella sua mano *sinistra*] come se stessero stipulando un contratto di matrimonio; e furono uniti in eterno dalla Fede» (Tr. mia), si veda PANOFISKY, "Jan Van Eyck's *Arnolfini Portrait*", p. 117, nota 7.

indipendenti: «un grande quadro che essi chiamano Hernoul le Sin con sua moglie in una stanza» (1516) e un «dipinto ancor più raffinato. . . in cui sono raffigurati un uomo e una donna che si toccano la mano. . . il personaggio è stato identificato come Arnoult Fin» (1523-1524).⁹

Da ciò Monsieur Dimier dedusse che il “dipinto asburgico” non solo mostrava una coppia nuziale come nel ritratto della National Gallery ma inoltre, individuava la *Personificazione della Fede* utilizzata come un mezzo, come per esempio, il ruolo del sacerdote nell’iconografia dello *Sposalizio* e confermava tutto questo citando Joachim von Sandrart, il quale nel 1675, precisava la descrizione di Van Mander aggiungendo l’asserzione che la *Fede* appariva come una donna reale: “Par quoddam novorum coniugum, quos *muliebri habitu adstans* desponsare videbatur Fides”¹⁰.

Dimier aveva ragione nell’evidenziare che la *Fides* di Van Mander non poteva essere identificata (come riportato da alcuni studiosi) con il griffoncino belga, il piccolo cane raffigurato in primo piano del ritratto londinese. Nonostante l’animale appaia come simbolo di fedeltà in molti dipinti, la parola fiamminga «tesamengeven» è un termine tecnico equivalente al significato delle parole latine «desponsare» o «copulare». Cioè, un verbo che denota l’azione del personaggio autorizzato a unire in matrimonio il promesso sposo e la promessa sposa. Sebbene sia fuor di dubbio che non solo Sandrart ma anche Van Mander volessero tradurre realmente la coppia ritrattata nel “dipinto asburgico” come unita da una *figura umana impersonante la Fede*. L’unica domanda da porsi è se Van Mander fosse affidabile o meno. A parte il fatto che l’inventario della regina Maria era talmente dettagliato e preciso da riportare persino lo specchio convesso raffigurato sullo sfondo del dipinto, quindi perché evitare di far menzione di una figura a grandezza naturale? A questo proposito, bisogna

⁹⁹ HALL E. (1997), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, p. 4, nota 3, (Tr. mia).

¹⁰⁰ PANOFSKY, “Jan Van Eyck’s *Arnolfini Portrait*”, p. 118, nota 8.

chiedersi da chi Van Mander raccolse l'informazione sul dipinto, che come detto poc'anzi, egli non aveva mai visto.

È un fatto ben risaputo (sebbene trascurato da Monsieur Dimier) che le affermazioni di Van Mander, quindi, per riflesso di Van Eyck, derivassero dallo *Spiegel der Nederlantscher Audtheyt* di Marcus van Vaernewick, pubblicato nel 1569 e nel 1574. In questo testo ritroviamo la descrizione di Van Mander del “dipinto asburgico” e questo elemento è comprovato dal fatto che egli riportò il racconto assurdo, secondo il quale la regina Maria aveva acquistato il quadro da un barbiere che ella aveva remunerato con un “assegno” annuale del valore di centinaia di fiorini. Una storia così interessante da essere credulona persino agli occhi di Sandrart che la lesse da Van Mander, il quale la prese in prestito da Vaernewyck.

Quest'ultimo fu l'unica fonte da cui i due personaggi ottennero le informazioni in merito al dipinto e la descrizione che ne conseguì apparve in questo modo: «een cleen tafereelkin. . . waerin gheschildert was/een trauwinghe van eenen man ende vrouwe/*die van Fides ghetraut worden*»¹¹ che in italiano si traduce: «un piccola tavola su cui furono dipinte le nozze di un uomo e una donna *uniti in matrimonio dalla Fede*»¹².

A questo punto, la descrizione di Van Mander non appariva nient'altro che un'ampliamento del testo e si può ben notare che lo ampliò in modo casuale. Poiché egli conosceva a fondo l'argomento del “matrimonio”, decise di avventurarsi nell'assunto che la coppia si dava la mano *destra* (laddove, in realtà, nel NG 186 l'uomo dà la mano *sinistra*); giacché, secondo la sua opinione, la frase di Vaernewick «*die van Fides ghetraut worden*» («furono uniti in matrimonio dalla Fede») peccava di precisione, egli *aggiunse arbitrariamente la proposizione relativa «die se t'samengaf»* («che li unì...»). Da qui si evince che la proposizione relativa così enfaticizzata da Monsieur Dimier, non era nient'altro che una mera invenzione di Van

¹¹ PANOFSKY, “Jan Van Eyck's *Arnolfini Portrait*”, p. 118, *nota* 11.

¹² Tr. mia.

Mander.

Ma cosa voleva dire Marc van Vaernewick (pittore e “cronista” della vita artistica fiamminga) con l’enigmatica annotazione? Secondo Panofsky, egli non voleva spiegare assolutamente niente ma semplicemente reiterare (piuttosto che tradurre) le informazioni di cui dubitava, esattamente come la traduzione di quelle frasi che misero in difficoltà i propri lettori. Inoltre, non va dimenticato che Vaernewick non aveva ancora visto il dipinto, poiché era stato già portato in Spagna dalla regina Maria d’Ungheria; il fatto interessante è che nei suoi primi scritti, egli non menziona affatto l’opera.

Pertanto la sua descrizione si deve basare sulle informazioni ottenute da una fonte anonima, molto probabilmente una lettera proveniente dalla Spagna. Cosicché quando tradussero la sua frase in latino (utilizzando i versi di Sandrart come modello) possiamo ben comprendere che confusione si sia generata. Una traduzione ipotetica potrebbe essere stata: «Tabella, in qua depicta erant sponsalia viri cuiusdam et feminae *qui desponsari videbantur per fidem*» e questa frase sarebbe stata assolutamente corretta nella descrizione del *Ritratto dei coniugi Arnolfini*. L’unico elemento fuorviante della traduzione poteva essere *per fidem*, poiché conduce la mente del lettore “non iniziato” verso una personificazione, mentre in realtà, si trattava di un termine del *mondo giuridico*. Secondo i principi del Dogma cattolico, il matrimonio è un sacramento che è immediatamente testimoniato dal reciproco consenso della coppia, che deve sposarsi quando questo consenso è espresso dalle parole e dalle azioni: «Actus exteriores et verba experimentia consensum *directe faciunt* nexum quendam qui est sacramentum matrimonii» come scrisse Tommaso d’Aquino. Questo principio valse anche dopo il Concilio di Trento che aveva decretato la presenza di due o tre testimoni e la collaborazione di un sacerdote, il quale non era tenuto ad amministrare il “dono sacramentale” ma solo nei casi di battesimo e dell’ordine di un nuovo confratello. Egli era considerato un mero “*testis qualificatus*” la cui collaborazione aveva valore formale: «. sacerdotis benedictio non requiritur in matrimonio quasi de materia sacramenti».

Tuttavia nel periodo precedente il Concilio di Trento, la Chiesa s'impegnò a fondo nel mettere in guardia i fedeli che si sposavano in segreto, seppur non ci fosse alcun *impedimentum clandestinitatis* sino al 1563. Cioè, le coppie potevano liberamente unirsi in matrimonio senza alcun testimone e senza assolvere gli obblighi del rito ecclesiastico, dacché la condizione essenziale del "reciproco consenso adempiuto dalle parole e le azioni" era stata raggiunta. Di conseguenza, in quel tempo, la procedura formale del sacramento differiva di poco da una promessa di matrimonio ed entrambe le cerimonie furono nominate "sponsalia" con la sola differenza che il matrimonio fu chiamato "sponsalia de præsenti", mentre il fidanzamento prese il nome di "sponsalia de futuro".

Ma quali erano le "parole e le azioni" richieste per un matrimonio legittimo? Prima di tutto: una formula solenne pronunciata dalla promessa sposa e una pronunciata dal promesso sposo che la confermava sollevando la mano. In secondo luogo: la tradizione del donare un pegno ("arrha") solitamente un anello infilato nel dito della sposa. Terza fase e quella più importante è lo *stringersi le mani*, da sempre parte integrante della cultura cerimoniale nuziale ebraica, così come quella dei greci e dei romani ("dextrarum iunctio").¹³ Poiché tutte quelle "parole e azioni" raffigurate nel ritratto londinese non significavano nient'altro che una *solenne promessa di Fede*, non solo l'intero procedimento fu chiamato con un termine derivato dalla parola "Treue" nelle lingue germaniche ("Trauung" in tedesco, "Trouwinghe" in olandese e fiammingo, laddove originalmente "Trouwinghe" poteva significare sia "sponsalia de præsenti" che "sponsalia de futuro") ma anche le varie fasi della cerimonia furono nominate con varie espressioni enfaticizzanti le connessioni con la Fede. L'avambraccio sollevato a conferma del giuramento matrimoniale fu chiamato "Fides Levata",¹⁴

¹³ Si veda BARTOLI Pietro Santi, "Nozze, *Admiranda Romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia*" (da un sarcofago romano), Palazzo Giustiniani, Roma.

¹⁴⁴ PANOFSKY, "Jan Van Eyck's *Arnolfini Portrait*", p. 123, *nota* 14.

mentre l'anello nuziale nell'odierno italiano "la fede"; la "dextrarum iunctio" prese il nome di *fides manualis* oppure *fides* senza altre connotazioni, poiché rappresentava l'essenza stessa del rituale. Anche nell'araldica due mani che si stringono corrispondono a "Une Foi".

Pertanto nel latino medievale la parola "fides" poteva essere utilizzata come sinonimo di "giuramento matrimoniale", in particolare, di "dextrarum iunctio". Di conseguenza, il ritratto di Londra di Jan Van Eyck non può essere descritto più brevemente e appropriatamente di così: esso è la rappresentazione di una coppia "qui desponsari videbantur per fidem", cioè "chi si sposava mediante un giuramento matrimoniale, più precisamente, stringendosi le mani". È molto istruttivo osservare negli scritti dei biografi del XVI e del XVII secolo, come quest'astratto termine giuridico si trasformò in un essere femminile vivente, sebbene allegorico. Vaernewick portò l'interpretazione al fraintendimento inserendo la parola latina "fides" nel suo testo fiammingo, scrivendola con una F maiuscola, tanto da essere immune a una più dettagliata precisazione. Van Mander enfatizzò la personalità di questa "Fides" enigmatica, aggiungendo la proposizione relativa "che li unì l'uno all'altra" e, infine, Sandrart asserì esplicitamente che la "Fides" si era realmente presentificata nelle vesti di una donna "habitu muliebri adstans". Non è difficile comprendere i procedimenti mentali di questi autori umanistici. Per i contemporanei di Cesare Ripa, le personificazioni e le allegorie erano un argomento molto più familiare ed essi avevano bene a mente tutti quei sarcofaghi romani, dove potevano osservare le coppie unite in matrimonio da "Juno Pronuba". Ma il caso in questione dovrebbe servirci da lezione, poiché non possiamo utilizzare le fonti letterarie nell'interpretazione di un quadro, non prima di aver interpretato le fonti letterarie stesse.

Per quanto riguarda la concezione moderna dell'assunto, appare incomprensibile che, fino al periodo del Concilio di Trento, la chiesa Cattolica potesse riconoscere il matrimonio contratto in assenza di testimoni

o addirittura del sacerdote. Persino quest'apparente negligenza perseguiva logicamente la concezione ortodossa del matrimonio, cioè una teoria secondo cui la forza avvincente del sacramento, appagato da una spirituale "coniunctio animarum", non dipendeva da alcuna cerimonia supplementare. Del resto, appare ovvio che l'assenza di testimonianze legali o ecclesiastiche, avrebbe condotto a più gravi conseguenze e causato reali tragedie. La letteratura e gli scritti medievali che trattavano questo genere di matrimoni presentavano molti casi in parte tragici e in parte caricaturali, in cui la validità del matrimonio non poteva essere né certificata né confutata, nonostante l'affidabilità dei testimoni, contuttociò chi credeva di essersi sposato onestamente scoprì che il proprio matrimonio era nullo e viceversa. I casi più assurdi riguardavano le testimonianze delle figure che si contraddicevano l'un l'altra, come spesso succedeva; per esempio, come nella storia di una giovane donna che divenne incredibilmente la madre del celebre Willibald Pirckheimer. Questa ragazza aveva una relazione intima con un giovane nobile di Norimberga, tale Sigmund Stromer, ma volle liberarsi di lui quando conobbe il dottor Hans Pirckheimer. Allora, lo sfortunato amante asserì che lei era la sua legittima fidanzata, poiché essi avevano celebrato il rito dello "stringersi le mani" in gran segreto ma questo fu assolutamente negato dalla ragazza. Tuttavia il vescovo di Bamberg, al quale fu sottoposto il caso, non poté far altro che sentenziare la nullità del matrimonio e la giovane donna divenne tranquillamente la madre di Willibald Pirckheimer, mentre Stromer rimase zitello tutta la vita.

La vicenda appena narrata spiega perfettamente il significato dell'enigmatica iscrizione del ritratto di Londra: «Johannes de Eyck fuit hic. 1434.». Secondo il parere di Monsieur Dimier che basava la propria teoria sui fondamenti della grammatica latina, questa frase non poteva che riferirsi all'espressione: «Jan Van Eyck è stato qui», anche se essa non fu mai tradotta come «questo [uomo] fu Van Eyck», dimostrando in questo modo che i personaggi ritratti erano l'artista e la consorte. A parte i problemi legati

all'aspetto grammaticale, l'interpretazione di Monsieur Dimier (che fu insinuata da molti altri studiosi ma che era opposta a livello empatico a quella di Salomon Reinach) è confutata dal banale dato oggettivo che il figlio di Van Eyck fu battezzato prima del 30 giugno del 1434. Pertanto possiamo accantonare i dubbi che devono essere considerati privi di fondamento, poiché chi accompagnò il figlio dell'artista al fonte battesimale, fu Pierre de Beffremont, nelle veci del duca di Borgogna. Presumendo che Van Eyck e sua moglie si sposarono nell'autunno del 1433 al più tardi, essi non possono essere identici ai personaggi raffigurati nel NG 186. Inoltre, la frase «Jan Van Eyck fu qui» suona perfettamente quando consideriamo la situazione legale descritta nei precedenti paragrafi.

Sebbene la coppia del ritratto londinese fosse sposata semplicemente “per fidem”, il dipinto non voleva che essere una testimonianza del loro “pittoresco certificato di matrimonio”, in cui l'espressione «Jan Van Eyck fu stato lì» aveva la stessa importanza e implicava le stesse conseguenze giuridiche di un “affidavit” deposto da un testimone su un registro ufficiale.

Tuttavia non v'è ragione per dubitare dell'identità del NG 186 con la tavola emersa dagli inventari: possiamo certamente accettare la “teoria ortodossa” secondo la quale la coppia ritratta nel dipinto corrisponda a Giovanni Arnolfini e sua moglie Giovanna Cenami,¹⁵ soprattutto poiché le circostanze della loro unione sono peculiarmente a favore della concezione insolita del “matrimonio artistico certificato”. Entrambi non avevano assolutamente parenti a Bruges (Arnolfini aveva un figlio, i cui beni passarono al nipote di sua moglie e la famiglia di Giovanna Cenami viveva a Parigi) contuttociò possiamo comprendere l'idea primitiva della realizzazione del dipinto che era un ritratto commemorativo e allo stesso tempo, un certificato, in cui un noto gentiluomo-pittore firmò la propria opera sia come artista sia in qualità di testimone.

¹⁵ PANOFSKY, “Jan Van Eyck’s *Arnolfini Portrait*”, p. 124, *nota* 21.



(Fig. 31) Il matrimonio di Davide e Mikal (salterio inglese, 1310)..

Il dottor Max J. Friedländer (che senza indugio predisse il significato dell'iscrizione senza investigare sull'argomento) mise in risalto correttamente che il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* era pressoché un miracolo compositivo e che in esso fu risolto un enigma che nessun pittore del XV secolo fu destinato a sciogliere. Cioè, due persone ritratte fianco a fianco e a figura intera in una stanza riccamente adornata. . . una magnifica testimonianza del supremo potere del genio. A questo proposito, per trovare una composizione analoga nella pittura nordica, dobbiamo voltare lo sguardo all'*Ambassadors* di Holbein. Tuttavia, in considerazione del fatto che il ritratto londinese raffigura un doppio ritratto e rappresenta un rito sacramentale, possiamo spiegare il suo schema compositivo comparandolo non solo con i ritratti dipinti ma anche con i riti matrimoniali osservabili, per esempio, nelle *Bibles Moralisees*¹⁶ oppure, persino in un salterio francese del

¹⁶ PANOFSKY, "Jan Van Eyck's *Arnolfini Portrait*", p. 125, nota 25.

1323 ca.¹⁷ Nell'immagine si può vedere il matrimonio di Davide e Mikal (*Fig. 31*), la figlia di Saul, rappresentato similmente al doppio ritratto di Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami, solo che in questo caso la sposa non appare consenziente ma è “consegnata” dal padre, accompagnato da un cortigiano e raffigurato mentre regge il guanto, simbolo di autorità e tutela.

Eccetto queste differenze, le due scene si somigliano l'una all'altra per quanto concerne il rito nuziale celebrato con l'assenza del sacerdote, l'avambraccio alzato e le mani congiunte (“fide levata” e “per fide manulem”). Di conseguenza, la precoce comparsa del doppio ritratto realizzato a figura intera può essere spiegato adottando lo schema compositivo di Jan Van Eyck, non del tutto inusuale nell'iconografia raffigurante il rito matrimoniale. Ciononostante, l'utilizzo di uno schema tradizionale non significa nient'altro che mancanza di “originalità”. Quando il NG 186 è comparato alle miniature del XIV secolo, rimaniamo colpiti dalle innumerevoli tenere sensazioni personali di cui l'artista investe la gestualità classica e d'altro canto, dalla solenne compostezza dei personaggi, in particolar modo del promesso sposo. Van Eyck si concesse la libertà di unire la *mano destra* della *sposa* alla *sinistra* dello *sposo*, contrariamente al rituale e contro tutte le scene in cui era rappresentata una cerimonia nuziale. Egli tentò di evitare di sovrapporre il braccio destro così come il movimento *contraposto* causato automaticamente dalla “dextrarum iunctio” nel vero senso della parola. A questo punto, egli riuscì a edificare il gruppo simmetricamente e ad attenuare il movimento reale, affinché la mimica della “fides levata” dello sposo fosse investita della confidente umiltà della devota orazione. Infatti, la posizione del braccio destro di Arnolfini corrisponderebbe all'orazione di una preghiera se solo l'altro braccio si muovesse allo stesso modo. Le due figure sono ritratte in maniera statuaria e Panofsky percepì in esse le reminiscenze dei sepolcri che mostrano, per

¹⁷ *The Marriage of David and Michal* (Monaco, cod. gall. 16, fol. 35) non si trova in un salterio francese, bensì inglese e fu realizzato nel 1310. [N.d.R.].

esempio, una coppia ritratta a figura intera in una posa molto simile a quella del dipinto, in cui solitamente una donna è in piedi su un cane, qui indubbiamente utilizzato come simbolo di fedeltà coniugale.

Tuttavia, nel ritratto londinese queste figure statuarie sono collocate in un interno soffuso con una fonte luminosa debole ma vivace, che mette in risalto i valori tattili peculiari di alcuni materiali come l'ottone, il velluto, il legno e la pelliccia, così che appaiano mescolati all'interno di un'atmosfera chiaroscurale omogenea. Non dobbiamo sorprenderci quindi se il capolavoro di Jan Van Eyck fu elogiato soprattutto per l'interno "realistico". L'interno dipinto da Van Eyck anticipò il principio moderno "dell'art pour l'art" ed era radicato in una certa misura nella tendenza medievale che consisteva nell'indagare gli oggetti visibili dotati di significato allegorico o simbolico.

Prima di tutto, secondo Panofsky dobbiamo tener presente che "l'interno Fiammingo" banalmente denominato da James Weale, non raffigura una semplice stanza da soggiorno ma una "Camera Nuziale" nel vero senso della parola, cioè una stanza consacrata alle unioni sacramentali e che era anche destinata a una particolare "Benedictio thalami". Questo dato oggettivo è provato dal fatto che nello splendido candeliero che pende dal soffitto, vi è un'unica candela accesa. Perciocché, la candela non può servire in alcun modo per motivi pratici (poiché la stanza è inondata di luce naturale) ma deve riguardare il rito matrimoniale. Infatti, la fiamma della candela (simbolo della visione onniveggente e della saggezza divina) non era richiesta solo per una cerimonia di giuramento in genere, ma si riferiva anche al matrimonio. La "candela nuziale" (sostituita della classica "teda" che fu un elemento essenziale nei riti nuziali greci e romani, fintanto che la parola divenne sinonimo di "matrimonio") era anche portata in chiesa prima del corteo nuziale, oppure consegnata solennemente dallo sposo alla sposa, o ancora, lasciata a illuminare la casa della coppia appena congiunta. Vi era anche un'altra abitudine che consisteva nel far visita agli sposi la sera, "et petierunt Candelam per sponsum et sponsam. . . sibi dari". Pertanto la candela ardente

“dell’internò Fiammingo” dev’essere interpretato come un “thalamus”, secondo il glossario medievale. Non è per caso che la scena abbia avuto luogo in una stanza da letto invece che nel soggiorno (questo accadde con molte *Annunciazioni* del XV e del XVI secolo in cui l’internò era caratterizzato dal “Thalamus Virginis”, come fu definito da un brano liturgico), non si trattò neppure di un fattore accidentale quello di posizionare lo schienale della poltrona accanto al letto coronato da una figura di legno intagliata raffigurante *Santa Margherita vincitrice sul Drago*, conciocché la Santa era invocata dalle donne che aspettavano un figlio. Pertanto la statuetta scolpita in legno è connessa simbolicamente alla figura della sposa, proprio come la candela che brucia è connessa all’immagine dello sposo.

Il significato di questi elementi non è da ricercare nell’attribuzione piuttosto che nell’aspetto simbolico, poiché essi “appartengono” realmente a una Camera Nuziale e a un rito matrimoniale, allo stesso modo della clava che appartiene alla figura di Ercole e del coltello simbolo di San Bartolomeo. L’aspetto determinante che caratterizza questi simboli è che essi non sono messi in risalto come realmente dovrebbero ma sono *camuffati*, così da sembrare elementi ordinari dell’arredamento che stupiscono lo spettatore con il loro aspetto magico e insinuano in lui il sospetto di una simbologia esoterica in ogni elemento del dipinto, anche quando gli oggetti non sono posti immediatamente in relazione con la cerimonia del sacramento. Questo meccanismo accadeva anche allo spettatore del Medioevo a un livello superiore, poiché concepiva l’intero mondo visibile come un simbolo. Per lui, il piccolo griffoncino terrier e la candela erano elementi familiari e tipici simboli di Fede, lo stesso valeva per gli zoccoli di legno bianco posti in modo così evidente in primo piano che lo avrebbero stupito provando un sentimento di sacralità: “Solve calceamentum de pedibus tuis, locus enim in quo stas terra sancta est”.

L’osservatore si aspetta di percepire le idee in modo consapevole ma il fascino supremo della pittura (quella di Jan Van Eyck generalmente) è

essenzialmente basata sul fatto che lo spettatore non è irritato dalla massa di geroglifici complicati, bensì gli è concesso di abbandonarsi completamente al pacato incanto di quella che Panofsky chiama con il nome di *realtà trasfigurata*. I paesaggi e gli interni di Jan Van Eyck sono costruiti in modo siffatto che la ragione può essere concepita realmente come un simbolo, oppure può essere immaginata come gli attributi e i simboli scelti e collocati in un determinato modo che dovrebbero esprimere un significato allegorico ma che si “incastrano” perfettamente all’interno di un paesaggio o di un interno apparentemente domestico. A questo proposito, il doppio ritratto *Arnolfini* è identico ai quadri religiosi di Jan Van Eyck, come la meravigliosa *Madonna di Lucca* in cui il simbolo della verginità (“l’*acqueae viventes*”, il candeliere, la caraffa d’acqua e anche il “trono di Salomone”) è “camuffato” in modo simile; oppure l’icona di *Santa Barbara* la cui torre (caratterizzata dalle tre finestre che simboleggiano la Santa Trinità) è stata trasformata in una specie di chiesa gotica realistica in fase di costruzione. Grazie alla simmetria formale della composizione, questo edificio c’impressiona poiché diviene un elemento ancor più “simbolico” della torre stessa allegata alla figura come simbolo del suo attributo.

Pertanto il significato simbolico non è cancellato e non contraddice le tendenze naturalistiche; esso è così totalmente assorbito dalla realtà che la realtà stessa dà risalto alle associazioni d’idee preternaturali, il cui senso è stabilito segretamente dalle forze vitali dell’iconografia medievale.

2.5 *The Arnolfini Betrothal* di Edwin Hall

L’interpretazione critica di Erwin Panofsky pose le proprie fondamenta sull’idea originale della teoria del *disguised symbolism*, che ebbe notevoli ripercussioni sull’analisi di molti dipinti nella storia dell’arte.

La teoria che i simboli nella pittura primitiva dei Paesi Bassi fossero celati

nel contesto sacramentale ebbe origine da Max Friedländer, che sostenne nel remoto 1924, che aleggiava “un’atmosfera di simbolismo sacramentale” nel dipinto di Jan Van Eyck e che pertanto “anche la materia più umile. . . è costituita dal significato e dall’importanza dell’oggetto rituale”.¹⁸

L’approccio di Panofsky nei confronti di ciò che egli definì “realtà trasfigurata” rimase una teoria dubbia e sperimentale, poiché secondo la sua opinione, “lo spettatore si aspetta di percepire alcuni principi in modo conscio”. “Tutti gli oggetti che sono nel dipinto generano un significato simbolico” poiché la “camera nuziale” è “consacrata alle associazioni delle idee del sacramento” e proseguiva trattando con un’ostentazione retorica della teoria del “simbolismo nascosto”. In particolare, nel volume del 1953 intitolato “Early Netherlandisch Painting”, Panofsky cercava di spiegare come la pittura primitiva fiamminga e la sua evoluzione fossero espressione di un procedimento storico comune basato su un identico principio simbolico originario. A sostegno di questo principio lo studioso ricorse al termine “simbolismo nascosto o travestito”, il cui senso si ritrova nel realismo e nel naturalismo della pittura primitiva fiamminga, un concetto che implica una comprensione storica tale da presumere un’analogia profonda tra gli ambiti delle scienze e della cultura.

Ma cosa vuol dire “simbolismo nascosto”? Significa allontanarsi dall’uso degli elementi naturalistici e dalla prospettiva dell’arte distante dal concetto di spazio e di tempo; vuol dire poter utilizzare dei simboli senza porsi il problema della loro attendibilità. In questo procedimento, gli oggetti e i personaggi potevano convivere in una realtà temporale e atemporale allo stesso tempo, un sistema di assemblaggio di elementi diversi che era sempre meno nitido man mano che la prospettiva si accostava al naturalismo. Pertanto, giacché Van Eyck fu ritenuto autore per primo di aver

¹⁸ HALL E. (1997), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, p. 95, nota 2, (Tr. mia).

“sistematizzato il principio del ‘simbolismo nascosto’”, ne conseguì che certamente quei simboli particolari avrebbero dovuto essere presenti nella pittura di altri maestri fiamminghi. A questo punto però, Panofsky mise da parte l’approccio universale e si concentrò solamente sulle opere di Van Eyck.

Per Panofsky, la dottrina del “simbolismo nascosto” «emerge come concomitante all’interpretazione prospettica dello spazio, nel Trecento italiano». Il suo principio fondamentale era che la funzione simbolica degli oggetti disposti dentro un dipinto non potesse compromettere l’unità compositiva logica dello spazio e del suo montaggio. Gli oggetti che riempiono lo sfondo del *Ritratto dei coniugi Arnolfini* non sono testimoni della loro funzione simbolica o didattica tramite una banale incongruenza o una spiegazione annessa ma il loro significato è celato dalla loro opportunità entro la scena stessa, un’opportunità che diviene essa stessa significante. Per Panofsky, proprio poiché ognuno della miriade di oggetti della vita quotidiana può divenire un simbolo di purezza o, l’attributo di una virtù, la pittura, formalmente unitaria, può divenire una visione della «totale [...] santificazione del mondo visibile».¹⁹ Il “simbolismo nascosto” rappresentò uno degli aspetti più controversi dell’iconografia contemporanea e molti aspetti di questo concetto furono bersaglio di svariate critiche. La critica più assidua fu riguardo l’asserzione di Panofsky sulla «totale santificazione» e dell’insistenza del fatto che non poteva esserci «obiettività senza significato o significato senza obiettività» (Panofsky 1953). Panofsky stesso si rese conto che stava assumendo una posizione troppo totalizzante e questo comportamento lo rilevò anche Otto Pächt nella sua recensione del saggio *Early Netherlandisch Painting*.

¹⁹ PANOFSKY E. (1953), *Early Netherlandisch Painting. Its Origins and Character*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).



(Fig. 32) *Pala Merode, dettaglio Annunciazione. (Robert Campin, The Cloisters – New York, 1428).*

Nonostante le accorate proteste alla teoria panofskyana, l'eredità di Panofsky rimase una forza dilagante nella critica al doppio ritratto, tanto che le dissertazioni si concentrarono sui presunti simboli o significati nascosti. Alcuni scrittori ipotizzarono banalmente che il carattere enigmatico del dipinto fosse intrinseco all'opera stessa e che fosse inteso dall'artista consciamente, ma altri destoricizzarono il quadro proponendo argomenti estremamente speculativi che tuttavia manipolarono la documentazione storica in modi inaccettabili. Oppure, alcuni asserirono che il significato del NG 186 fosse mutato e diventato più complesso con il trascorrere del tempo a causa delle qualità insite nell'opera che né il pittore né i contemporanei

riuscirono a captare.

Queste tendenze della cultura e della critica sono illustrate attraverso alcuni saggi sul dipinto pubblicati intorno agli anni '80 del Novecento. Una monografia su Jan Van Eyck edita proprio nel 1980 da Elisabeth Dhanens e intitolata *Hubert and Jan Van Eyck*, si attiene ancora una volta alla presentazione originale di Panofsky del “simbolismo nascosto”, rammentando al lettore riguardo il dipinto londinese che “niente nel quadro è carente di significato” e “anche il più banale degli oggetti familiari utilizzati nella vita quotidiana possiede il suo significato simbolico”.²⁰ Nel saggio *Il matrimonio nel Medioevo* (1989, recentemente tradotto in lingua italiana) Christopher Brooke trattò della presunta indole imperscrutabile del dipinto concludendo logicamente e in modo ludico che “il successo della teoria di Panofsky ha celato generosamente un elemento fondamentale del quadro: che è stato realizzato per. . . disorientarci”, mentre i vari oggetti esoterici dell’opera sembra che servano a “rafforzare questo aspetto basilare”.²¹ Uno studio del 1990 di Myriam Greilsammer sul tema del matrimonio e la maternità nelle Fiandre del Medioevo compendì con approvazione tutti gli elementi principali delle teorie di Panofsky, inclusa la presunta natura clandestina di ciò che è dipinto sulla tela, aggiungendo solamente alcune osservazioni di carattere personale sulla “preminenza della dote e del sesso di genere maschile” della tavola e sui significati reconditi psicologici dell’immagine che secondo il punto di vista dell’autore “ci mostra la decisione presa dalle élite cittadine, in netto contrasto con il volere della chiesa di governare il sacramento del matrimonio”.²²

Altri studi che appartengono al trentennio trascorso hanno proposto ulteriori

²⁰ DHANENS, pp. 198-203 (In Hall, 1997: 159, Tr. mia).

²¹ BROOKE, p. 282 (In Hall, 1997: 159, Tr. Mia).

²² HALL E. (1997), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, p. 101, nota 14, (Tr. mia).

significati simbolici riguardanti gli oggetti presenti nel doppio ritratto. Un articolo del 1984 di Robert Baldwin mise in relazione il linguaggio figurato dello specchio con l'asserzione di Panofsky riguardo l'anima sacramentale del quadro. Jan Baptist Bedaux confutò gli argomenti di Panofsky in modo deciso soprattutto su un punto fondamentale, cioè la teoria del "simbolismo nascosto", prima in uno studio pubblicato nel 1986, in seguito con il titolo "la realtà dei simboli", egli continuò a relazionare i vari elementi del dipinto in modo simbolico al rito del matrimonio, incluso l'abbigliamento del personaggio maschile, il quale fu interpretato come simbolo principale dell'autorità del marito e del sentimento di protezione nei confronti della moglie. Le interpretazioni più recenti di Craig Harbison e Linda Seidel riguardo il dipinto della National Gallery richiedono un commento maggiormente esaustivo. Tuttavia entrambi gli studiosi proposero letture simboliche complesse del quadro e in questo modo furono influenzati dalla corrente di Panofsky e dalle sue teorie, giungendo con questo metodo a estraniare ulteriormente l'immagine dipinta dal suo contesto storico.

In un saggio sul doppio ritratto *Arnolfini* edito prima nel 1990 e in seguito revisionato per un libro stampato l'anno seguente, Harbison iniziò a trattare del quadro di Van Eyck in modo abbastanza chiaro. Egli manifestò la sua "determinazione nel contemplare l'opera del pittore con gli occhi dell'artista del XV secolo", dissentendo con "l'opinione illusoria che il simbolismo può essere travestito, o nascosto, entro il realismo" e rigettò l'idea che il doppio ritratto possedesse un significato teologicamente complesso. Ciononostante, il lettore era stupito di scoprire tutti quegli elementi dal senso recondito nel quadro. Questo accadeva perché per Harbison il quadro di Van Eyck "svolge il ruolo dell'emblema della fertilità" e l'intenzione che attribuisce a molti elementi raffigurati nell'immagine – il cane, il talamo, i sandali, gli zoccoli e i piedi nudi ("quasi un simbolo universale della fecondità"), la frutta e la candela – è circoscrivibile all'aspetto sessuale. Considerato il significato "ambivalente" dei simboli – e l'autore apparentemente non ebbe bisogno di

propendere la scelta per un'alternativa particolare quando ne era presente più di una – Harbison propose che quegli stessi oggetti dovessero possedere “un senso maggiormente religioso”, come derivato dall'interpretazione classica di Panofsky. Tuttavia egli non interpretò il quadro come un documento contemporaneo di una realistica cerimonia nuziale, bensì descrisse i gesti della coppia come se possedessero una “quieta natura sacramentale” che fu collegata alla “gestualità austera” dell'uomo, poiché “egli è il motivo della fecondità della moglie”.

Il saggio di Harbison si conclude con alcune osservazioni generali sulla natura della pittura primitiva dei Paesi Bassi. Considerato che queste opere d'arte “possono rivestire molteplici significati per i vari tipi di *audience* per cui furono create”, Harbison credette che esse andassero lette “come un *continuum* dialogico fra l'arte e la realtà”, suggerendo che la natura di un quadro potesse mutare e aumentare per complessità con il trascorrere del tempo; questo era dovuto anche alle conseguenze inerenti ogni dipinto particolare che “non sempre era intenzionale o manifesto per l'artista e il mecenate”. Alcune osservazioni, benché appropriate per la critica dell'arte moderna, sono di dubbia applicazione per le opere dei pittori del XV secolo come Van Eyck. Queste teorie non possono peraltro essere verificate storicamente e corrispondono solo a una base ideologica per esprimere qualsiasi cosa si voglia su un dato quadro. Inoltre, a parte il *Polittico dell'Agnello Mistico* ed eventualmente la *Madonna del canonico Van der Paele*, i ritratti di Van Eyck e le tavole devozionali di piccole dimensioni furono realizzati per necessità private dei singoli mecenati e, quindi, la mentalità dell'artista nell'accostarsi a una commissione di questo genere era più simile alla mentalità del pittore di un manoscritto che a quella di un artista che doveva realizzare un monumento pubblico.

Secondo le opinioni di Linda Seidel, i quadri di Van Eyck “non documentano degli eventi” ma “sono frammenti di transazioni commerciali costanti”. Oppure, il dipinto è definito con riferimento specifico al doppio

ritratto come “la fusione ‘riflessa’ di... una sequenza di eventi”. Ciononostante, la sua introduzione abbastanza concreta comincia con lo spiegare ciò che è raffigurato sulle fondamenta del “corredo matrimoniale toscano” che “pone in risalto la cerimonia domestica” davanti a un notaio e che esigeva la consumazione del matrimonio come preconditione per l’indennizzo della dote: “Possiamo immaginare facilmente” scrive Seidel, che “si tratta del giorno della fede nuziale, verso mezzogiorno”. Arnolfini è entrato nella stanza da letto di Giovanna, dopo aver lasciato gli zoccoli all’ingresso per consumare il matrimonio, mentre “le lenzuola rosso rubino” rammentano allo spettatore “la transazione carnale incombente”. Mentre tende la mano verso sua moglie, Arnolfini si prepara a giacere con lei ma prima di compiere l’atto, egli promette con il gesto della mano sinistra di “confermare le condizioni della trattativa precedente che la sua famiglia ha stabilito”.²³

La lettura ipotetica del doppio ritratto di Seidel abusa o interpreta male le fonti storiche ininterrottamente. Nonostante la presumibile ambientazione italiana dei personaggi ritratti, il costume matrimoniale allora in voga in Italia non può essere estrapolato e applicato indiscriminatamente alle circostanze nordiche del doppio ritratto, proprio per le ragioni citate in precedenza. Un tipico esempio dell’errore commesso da Seidel servirà a esemplificare le problematiche inerenti il suo approccio congetturale.

L’argomento principale di cui tratta Seidel nel suo saggio è l’idea sbagliata che la consumazione del matrimonio era una preconditione per il pagamento della dote, una pratica peculiare nella Firenze del XV secolo e non una tradizione “toscana”, come asserisce Seidel. Ciò che condusse alcuni fiorentini della metà del Quattrocento ad abbandonare le tradizioni antiche dell’indennizzo della dote il giorno della cerimonia nuziale o, della fede

²³ HALL E. (1997), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, p. 103, nota 22, (Tr. mia).

nuziale, fu l'istituzione del governo chiamato il *Monte delle Doti* per "alleviare gli oneri economici dei padri fiorentini e allo stesso tempo alleggerire la pressione fiscale che andava aumentando nel terzo decennio del Quattrocento [...]. Padri fiorentini venivano invitati a depositare presso gli ufficiali del Monte una somma per ognuna delle loro figlie. Questo deposito veniva fatto per periodi fissi, rispettivamente stabiliti a 15, 11, 7 e ½ e 5 anni. Mentre i termini cronologici dei depositi erano fissi, l'ammontare del deposito, e quindi anche la somma eventualmente maturata, erano scelte dal depositante. Alla fine del periodo predeterminato, e solo se la ragazza a nome della quale era stato versato il deposito si fosse sposata e avesse consumato il matrimonio, il valore maturato veniva pagato al marito".²⁴ Il *Monte delle Doti* fu istituito nel 1425 ma non ebbe successo sino al 1433 quando furono inserite leggi più vantaggiose, inclusa una diminuzione del deposito per un periodo fino a cinque anni. Tuttavia, solo due depositanti erano presenti nel 1425 e nessuno nel periodo successivo sino al 1429 e giacché la legislazione prevedeva per il deposito iniziale un tempo di sette anni dopo i primi cinque anni, solo le due doti evase dai depositanti nel 1425 avrebbero potuto essere disponibili per il pagamento, al tempo che il doppio ritratto fu dipinto nel 1434. Dunque, le argomentazioni di Seidel rimangono incerte per due ragioni: la prima è la pratica di consumare il matrimonio nella casa del padre della sposa nel periodo precedente l'indennizzo della dote, che non era ancora stata introdotta quando il doppio ritratto fu realizzato; la seconda è la pratica che ebbe origine da un'istituzione fiorentina e quindi irrilevante per le circostanze familiari degli Arnolfini e dei Cenami le cui origini provenivano da Lucca, contro cui Firenze al tempo era impegnata in guerre disastrose che sfociarono in una rivoluzione che portarono alla guida del governo Cosimo de' Medici, proprio in quegli anni in cui il doppio ritratto fu creato.

Ciò che dà un senso al doppio ritratto *Arnolfini* non è la lettura ipotetica dei

²⁴ MOLHO A. (2006), "Firenze nel Quattrocento. Vol. I, Politica e fiscalità", EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA, Roma, pp. 115-116.



(Fig. 33) *Santa Caterina, dettaglio del pannello destro del Trittico di Dresda (Van Eyck, Gemäldegalerie Alte Meister – Dresda, 1437).*

Simboli immaginari o delle teorie postmoderne, piuttosto la gestualità della mano e del braccio che dimostrarono la presenza della promessa di matrimonio espressa dal dipinto, come è chiaramente visibile per

l'osservatore contemporaneo nell'*Annunciazione* del *Trittico di Mérode* (Fig. 32) che ci disvela il suo tema inequivocabile. Inoltre, il dipinto rappresenta la formalizzazione economica degli accordi sanciti nell'ambito dell'alleanza matrimoniale, invece, le varie interpretazioni basate sulla teoria errata che esso raffiguri il rito del sacramento del matrimonio sono prive di fondamento.

Il metodo comparativo sostenuto da Hall per chiarire il significato del quadro di Van Eyck fu spiegato riferendosi alla figura femminile apparentemente gravida. Questo particolare fu registrato subito nell'inventario della famiglia reale spagnola nel 1700 e questa inferenza erronea è sempre presa in considerazione dallo spettatore contemporaneo che osserva il dipinto per la prima volta. La donna del quadro londinese fu messa in relazione frequentemente con la Santa Caterina (Fig. 33) del *Trittico di Dresda* di Van Eyck che fu ritratta in modo molto simile come nel *Matrimonio* de *I sette Sacramenti* di Van der Weyden, così come nella *Madonna dello Sposalizio della Vergine* di Israel van Meckenem (Fig. 34). Inoltre, il grembo sporgente lo troviamo in molte figure femminili senza veli, incluse nelle Santissime Vergini, come in un quadro che raffigura il martirio di Santa Caterina nelle *Belles Heures*. Sebbene quest'aspetto si possa spiegare grazie alle percezioni della bellezza femminile idealizzata del XV secolo, queste immagini riflettono palesemente una consuetudine il cui significato particolare non è più possibile identificare facilmente.

Un capitolo del *Le livre des trois vertus* di Christine de Pizan dedicato alle donne "che sono eccessive negli abiti da sposa, nelle acconciature e nell'abbigliamento" prevede un contesto sociale attinente per comprendere il modo di vestire di Giovanna Cenami. Christine che era abituata sia alle corti francesi che a quelle borgognone nei primi anni del XV secolo, si rammaricava che le antiche norme che amministravano l'abbigliamento fossero a quel tempo totalmente nel caos. Questo avvenne poiché in precedenza (secondo la sua opinione) una duchessa non avrebbe mai ardito di vestire l'abito da sposa di una regina, allo stesso modo nessuna contessa



(Fig. 34) *Sposalizio della Vergine* (Israel van Meckenem, National Gallery of Art – Washington D.C., 1490-1500).

Avrebbe osato indossare un abito da duchessa oppure, nessuna donna comune si sarebbe vestita come una contessa, le donne (così come gli uomini) adesso perseguono i dettami della stravaganza indossando qualsiasi abito possano permettersi e non importa quanto sia superbo o inappropriato al loro

status: “Malgrado ciò nessuno è soddisfatto del proprio prestigio ma ognuno vorrebbe sembrare un re” (“Car a nul ne souffist son estat, ains voudroit chasun ressembler un roy”). Se volessimo usare il linguaggio applicabile nel miglior modo possibile all’abito del doppio ritratto, potremmo utilizzare quello di Christine che evidenziò questi dati oggettivi con un aneddoto sulla donna di provincia priva di status sociale che aveva una sarta parigina che realizzò per lei un capo sontuosissimo di ampia stoffa di Bruxelles, con le “maniche bombate che giungevano sino ai piedi” e uno strascico così lungo che i $\frac{3}{4}$ della sua lunghezza toccava terra.²⁵

Al contrario dell’interpretazione comune di Panofsky, gli zoccoli di legno nell’angolo sinistro del primo piano sembra che abbiano avuto una funzione importante al tempo che il dipinto londinese fu realizzato. Sebbene la stanza rappresentata nel doppio ritratto fosse presumibilmente consacrata al rito nuziale, Panofsky vide un’analogia tra gli zoccoli di legno da uomo e il comandamento di Dio a Mosè dal roveto ardente di togliersi i sandali poiché egli si trovava sul suolo santo, citando a sostegno della propria tesi la *Natività* di Washington di Petrus Christus e il *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes, laddove presumibilmente Giuseppe si tolse i sandali per lo stesso motivo.

I sandali sono il simbolo di San Giuseppe nei primitivi dipinti nordici e sebbene siano stati rimossi dal personaggio nei quadri citati da Panofsky, Giuseppe continua ad indossarli nel *Trittico dell’Adorazione dei Magi* della *Pala di Santa Colomba* di Rogier van der Weyden, nella *Natività* del *Trittico Bladelin*, nella *Presentazione al tempio* dello stesso, nella *Natività* di Hugo van der Goes e in molti altri quadri dell’epoca che raffigurano lo Sposalizio della Vergine, come nell’incisione di Israel van Meckenem. Tuttavia, i donatori sono rappresentati con gli zoccoli nei dipinti dalle scene più sacre della tradizione cristiana come nel *Trittico Bladelin* e nella *Pietà* di Londra.

²⁵ HALL E. (1997), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, p. 106, nota 26, (Tr. mia).



(Fig. 35) *Arsenale Boccaccio* (3.6), fol. 116r.

Nessuno spettatore del XV secolo avrebbe potuto considerare dei luoghi meno santi di quelli riportati negli esempi precedenti, a differenza di quelli citati da Panofsky e se i riti sacramentali in questo modo consacrano un luogo in cui chi indossa gli zoccoli dovrebbe toglierseli, cosa accadrebbe a *I sette Sacramenti* di van der Weyden, laddove sia il padrino che tiene il bambino sospeso sul fonte battesimale sia lo sposo nella scena del sacramento del matrimonio li indossano?

L'*Arsenale Boccaccio* è utile per comprendere che tipo di connotazione avessero gli zoccoli nella società dei Paesi Bassi nel XV secolo. A questo proposito, solo nove delle centinaia di figure di sesso maschile raffigurate nel manoscritto parigino li indossano, ciò implica che il loro utilizzo non era diffuso, al contrario dei piccoli e solidi zoccoli come quelli portati da Giuseppe che presumibilmente erano delle calzature usate dai manovali e dai contadini. Il manoscritto *Arsenale* illustra un altro tipo di zoccoli indossati dagli uomini del ceto elevato, cioè quelli raffigurati nel doppio ritratto e

proprio come quelli descritti nel manoscritto, essi hanno una forma più allungata e stretta e talvolta si estendono sin oltre il numero del piede. In una miniatura, un uomo coinvolto in una rissa da strada che si conclude con una sfida a duello si toglie gli zoccoli per essere più comodo e la descrizione della promessa di matrimonio di Teodoro a Violante segnala che ciò che è rappresentato nel doppio ritratto *Arnolfini* non fornisce alcun fondamento logico a sostegno della svestizione degli zoccoli. Un altro esempio è quello fornito da un giovane nobiluomo napoletano descritto da Boccaccio dal sangue blu e molto ricco che stava per compiacere (per mezzo di uno stratagemma complesso dall'identità confusa) una certa signora sposata che resistette a lungo alle sue avances, ritratto dal miniaturista dell'Arsenale (*Fig. 35*) con un largo cappello nero di paglia e gli zoccoli, insinuando quanto dovesse sembrare ben vestito nel dipinto londinese allo spettatore del XV secolo. È risaputo che l'abbigliamento di questa figura sia un'invenzione dell'illuminatore dell'Arsenale, di conseguenza né il cappello né gli zoccoli sono presenti nella miniatura originale del Boccaccio del Vaticano che, infatti, non contiene immagini degli zoccoli di legno.

L'essenza tipica e convenzionale degli svariati oggetti raffigurati nel NG186 diviene subito palese se confrontate con due opere tarde che rappresentano degli interni fiamminghi: una miniatura del 1470 ca. di Loyset Liédet che celebra la visita di Carlo il Temerario allo studio del romanziere David Aubert e l'incisione della *Concordia* di Crispin de Passe "il Vecchio" che raffigura l'atmosfera domestica del ceto borghese olandese. Sebbene l'incisione sia distante dal doppio ritratto un secolo e mezzo, la continuità degli elementi delle due opere descritte è impressionante. In entrambi i dipinti sono presenti i letti a baldacchino e lo scranno del padre in qualità di capofamiglia ma vi sono altri elementi importanti. Sul muro accanto al letto vediamo la spazzola e lo specchio che si trovano anche nel dipinto londinese, come per il cane del primo piano che adesso cerca l'affetto del padrone con la presenza di un gatto e un'arancia (comunque un pezzo di frutta) è sul

tavolo. Nella stanza di Aubert il buffet con il piatto esposto sostituisce il letto e la sedia ma altri oggetti comuni nel doppio ritratto sono presenti nello studio dello scrittore: lo specchio, la spazzola, il rosario appeso alla parete, il candelabro, le arance, i due cani e sulla mensola della cucina e del caminetto vi sono vasi di vetro simili nella forma a quelli che vengono interpretati abitualmente dagli iconografi come simboli mariani della pittura primitiva dei Paesi Bassi.

Per quanto concerne quest'aspetto, il nodo della questione del simbolismo (nascosto o non) è che il valore simbolico è stato attribuito agli oggetti comuni che erano parte della vita quotidiana per molti secoli e che comparvero a lungo nei dipinti come nelle stampe olandesi e fiamminghe. È altresì corretto affermare che a parte l'interpretazione ingannevole di Meyer Schapiro del *Trittico Mérode*, nessun'altra delle varie letture simboliche proposte durante la seconda metà del XX secolo godette del pieno consenso di cui poté vantarsi Panofsky. Il motivo è molto chiaro: l'interpretazione di Panofsky anche quando documentata miseramente apparve razionale o, almeno plausibile e intellettualmente persuasiva. Pertanto è facile accettare, per esempio, che Arnolfini si sia tolto gli zoccoli perché si trovi sul suolo santo e poi sentire che il tavolo dell'*Annunciazione* del *Trittico Mérode* è un altare o che l'asciugamano è uno scialle da preghiera. Sebbene Hall non neghi che vi sono elementi simbolici nell'arte primitiva dei Paesi Bassi, tuttavia egli non crede che la maggior parte dei dettagli aneddotici rivestissero qualche significato simbolico particolare per Van Eyck e i suoi contemporanei. Lo scopo di Hall è quello di fornire una critica storiografica e metodologica dei tre elementi del doppio ritratto che sono ancora ampiamente sotto lente di ingrandimento poiché sembra che abbiano un senso allegorico, cioè il cane, l'unica candela del candeliere e lo specchio.

2.6 La visione simbolica di Edwin Hall

L'interpretazione di Panofsky del piccolo terrier che egli collegò al simbolo della “fede maritale” rappresentò una delle critiche più di successo, pertanto essa acquisì una validità autonoma e indipendente dal quadro di Londra, essendo stata attribuita all'unanimità e senza aver consultato alcuna fonte oltre a Panofsky, cosicché quasi ogni cane fu associato a una figura femminile sia nelle prime opere nordiche sia in quelle più tarde. La sua teoria poggiava solamente su una dichiarazione non documentata che “il cane presente su una miriade di tombe di donne divenne il simbolo unanime della fede maritale”.²⁶ Questo pensiero sembrò scaturire da una congettura di Émile Mâle in riferimento al presunto significato dei cani ai piedi delle donne nelle effigi delle tombe del XIII secolo. Tuttavia Mâle stesso proseguì riconoscendo che questa presunta norma fu già confutata nel XIV secolo, ipotizzando che tali animali servissero semplicemente come decorazione e terminò con l'osservazione che tutto ciò che fu scritto sul simbolismo degli animali come sculture sulle tombe non fu nient'altro che un “tissu de rêveries”.²⁷

Le fonti visive e quelle scritte indicano infatti che i cani erano virtualmente onnipresenti nel Nord Europa durante il XIV e il XV secolo. Se il duca di Berry (famoso per aver avuto millecinquecento cani) sembra felice di trovarsi a tavola con due piccoli cani nella miniatura di Gennaio denominata *Très Riches Heures*, Renato d'Angiò è costretto a costruire una barriera particolare per tenere i cani lontani dal suo letto. I cani sono molto comuni nei manoscritti fiamminghi miniati in cui uno o più di essi empiono spesso ciò che sarebbe altrimenti uno spazio vuoto nel primo piano del campo pittorico, esattamente come nel doppio ritratto, suggerendo che la funzione primaria degli animali è compositiva. Due cani sono raffigurati mentre si contendono

²⁶ HALL E. (1997), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, p. 114, nota 35, (Tr. mia).

²⁷ HALL E. (1997), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, p. 114, nota 36.



(Fig. 36) *Il sacramento del matrimonio*. *L'Art de bien vivre*, Parigi, 1492, vellum exemplar. The Huntington Library – San Marino (California).

Un osso nella miniatura dell'*Ultima Cena* del Libro d'Ore di Caterina di Clèves con un altro cane, testimoni indifferenti del martirio di Sant'Orsola nel famoso reliquiario di Bruges di Memling. Oltre ai due levrieri, un terrier simile di razza a quello del NG 186 si ritrova nella *Vanitas* di Memling di Strasburgo e quello che potrebbe essere il fratello maggiore dell'animale assiste alla scena del dipinto *Bathsheba* di Stoccolma del solito artista.

Tuttavia anche i cani frequentemente andavano in chiesa e questo si può notare nei *sette Sacramenti* di van der Weyden così come in molte altre opere; e questo con la costernazione dei vescovi che dichiararono una futile guerra per mandar via dai conventi i cani poiché alcune suore non se ne separavano mai e oltretutto li portavano con loro nel coro per gli Uffici Divini. Giacché essi erano molto presenti, sarebbe stato complicato trovare un elemento più antitetico al giglio “fuori stagione” nell’iconografia dell’*Annunciazione* e pertanto più complicato pensare che possedesse un significato esoterico al contrario di questi animali onnipresenti nelle opere franco-fiamminghe del XV secolo.

Svariate letture (nessuna di esse soddisfacente) furono proposte per la misteriosa candela che brucia nel candelabro. L’enigma si complicò ulteriormente, specialmente con un’altra candela ancora accesa per una ragione incomprensibile nella stanza al primo chiarore del giorno della *Madonna col Bambino* di Londra di Robert Campin. La suggestiva interpretazione di Panofsky riguardo la candela del doppio ritratto in qualità di “simbolo della visione onniveggente e della saggezza divina”²⁸ obbligò Panofsky stesso ad assentire alla sua teoria e spesso venne ripetuta come un dato oggettivo ma essa veramente non era che un’invenzione dello studioso.

L’analisi comparativa propose nuovamente una grande divergenza nella critica riguardo a ciò che è raffigurato nel quadro di Londra. I candelabri in altri dipinti dei Paesi Bassi dell’epoca non avevano di solito le candele come nell’*Ultima Cena* di Dieric Bouts, nella *Madonna col Bambino* di Kansas City di Petrus Christus, nella miniatura dello studio di David Aubert e in molti altri esempi che si trovavano nella pittura olandese agli inizi del XVII secolo, documentando quindi che il candelabro vuoto fu raffigurato quasi sempre in quel modo nelle famiglie olandesi per centinaia d’anni. Talvolta, come nell’*Annunciazione* di van der Weyden o nella *Madonna col Bambino*

²⁸ PANOFSKY, “Jan Van Eyck’s *Arnolfini Portrait*”, p. 126, nota 29, (Tr. Mia).

di Torino, il candelabro ha una sola candela proprio come nel doppio ritratto di Londra, sebbene non sia accesa e altri candelieri dei quadri del XV secolo siano spesso completamente vuoti; questo si può notare nell'*Annunciazione* di Gand, nella *Madonna* di Lucca o nello scomparto centrale del *Trittico Mérode* in cui solamente uno dei due portacandele del camino è dotato di candela.

La spiegazione è semplice e concreta: le candele erano costose nel XV secolo sia di cera sia di sego e il buon governo della famiglia imponeva di utilizzarle con moderazione. Tuttavia il prezzo del sego (che era meno preferito alla cera per l'odore acre e la fuliggine) poteva valere quattro volte quello della cera; pertanto uno scrittore dei primi anni del XV secolo consigliava alle famiglie di andare a letto presto piuttosto che spendere soldi in candele. Quelle utilizzate per una processione a Perugia durante la celebrazione della canonizzazione di San Bernardino nel 1450 furono fuse per fornire fondi per la costruzione di un monumento al santo e la cera raccolta valse ben 200 fiorini. Il testamento di Giovanni Arnolfini invece per la messa da requiem nella sua cappella sepolcrale prevedeva specificatamente per l'illuminazione del catafalco quattro candele di cera del peso di una libbra ciascuna, del tutto in contrasto con la miriade di candele che ardono sul carro funebre della miniatura *Messe des Morts* del Libro d'Ore di Torino-Milano oppure all'illustrazione equivalente nelle *Belles Heures*. La candela ardente del doppio ritratto dovrebbe avere un vago significato esoterico che dev'essere riscoperto, ma il fatto che essa giaccia sola in un candelabro vuoto differente dagli altri che mette in risalto il suo carattere enigmatico ai nostri occhi, non è nient'altro che l'evidente conseguenza della buona tirchieria borghese.

Tra gli oggetti raffigurati nel dipinto di Van Eyck, lo specchio adesso assieme alla candela che brucia partecipa più intimamente a questa esasperata percezione dell'enigma, in parte perché le riproduzioni ingrandite di questo dettaglio sono costantemente duplicate.

Nell'interpretazione originaria di Panofsky sul doppio ritratto, lo specchio passò quasi inosservato. Tuttavia nel momento successivo in cui il “simbolismo nascosto” divenne la “regola”, un significato rilevante per qualche elemento del dipinto andava trovato e conformemente all'*Early Netherlandish Painting*, mediante l'analogia con lo “specchio immacolato” o “speculum sine macula” della Sapienza (Sap 7,26), esso divenne il simbolo della “purezza di Maria”. Pertanto quando questo simbolo fu canonizzato dall'autorità di Panofsky, tutti gli specchi delle altre opere olandesi furono prontamente e a maggior ragione, dubbiosamente, interpretate allo stesso modo. L'affermazione è alquanto inconsistente sin dai primordi—poiché lo specchio del doppio ritratto non è ovviamente “immacolato”—non vi è alcuna connessione tra il simbolismo mariano e uno specchio che riflette degli individui che ufficializzano degli accordi economici riguardo a un futuro matrimonio. Ciò che all'inizio dava una sensazione di attendibilità alla sua lettura critica era il famoso interesse di Van Eyck per il Libro della Sapienza, che egli prese in prestito dalla tradizione liturgica, applicandolo alla Santissima Vergine e dedicando a tre delle sue Madonne il brano (lo si legge anche nella *Pala di Gand*) lodandola come “lo splendore della luce eterna e lo specchio immacolato della maestà di Dio”. Inoltre, lo *speculum sine macula* divenne un simbolo mariano molto comune quale emblema dell'Immacolata Concezione.

Il problema in questo contesto è di natura metodologica poiché lo *speculum sine macula* è un'allusione alla purezza di Maria che non era attuale intorno al 1430. Il senso delle primitive immagini liturgiche—e quindi delle iscrizioni di Van Eyck—è che la Vergine stessa sia uno specchio che riflette la maestà divina. Infatti, nel *Trittico del Roveto ardente* di Nicolas Froment del 1476 (Aix-en-Provence) la Madonna e il Bambino sono stati sostituiti a Dio nella teofania del roвето ardente e lo specchio retto dal Bambinello riflette la loro immagine. Bernardinus de Busti non menzionò lo *speculum sine macula* neanche durante il lungo ufficio per la festa dell'Immacolata Concezione,

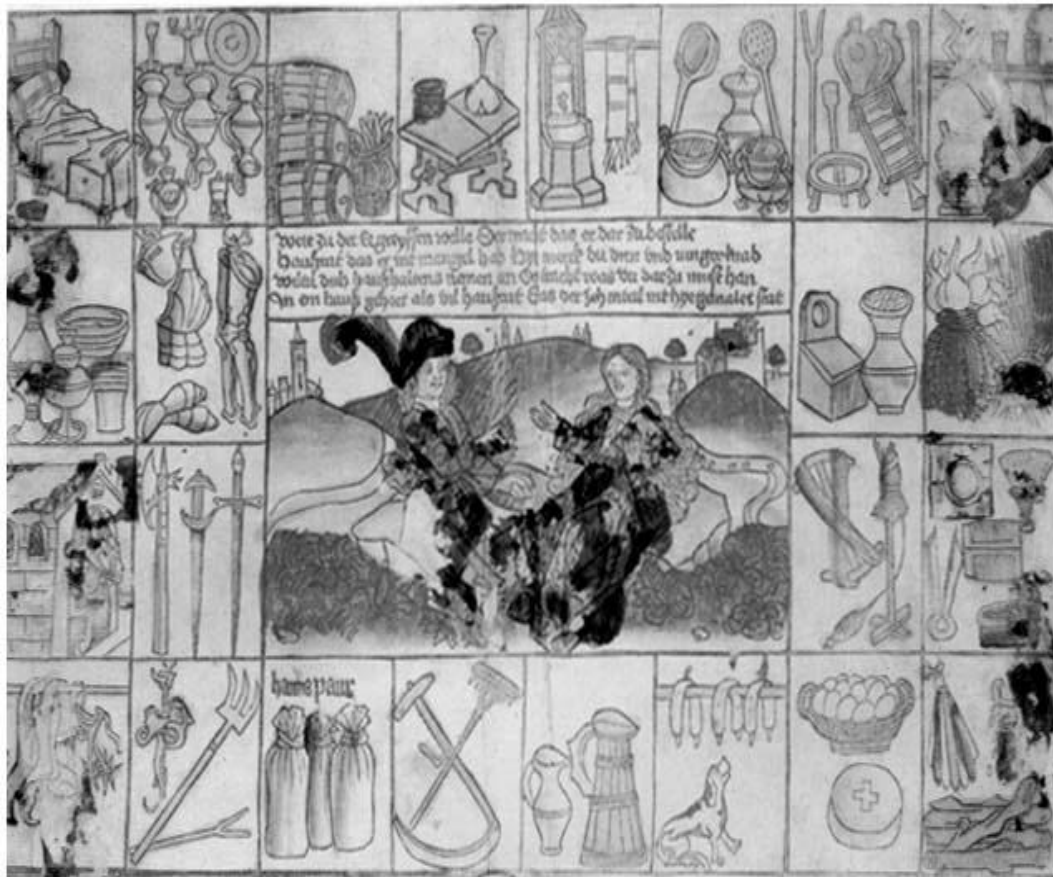
approvata da Sisto IV (egli stesso gran sostenitore della controversa dottrina) sebbene i testi di Busti, ricchi d'immagini mariane, si riferiscano spesso alla purezza della Vergine e all'ideale che ella fu *sine macula*.

Lo specchio in qualità di simbolo attribuito alla purezza della Vergine o alla sua innocenza apparve solamente con una nuova iconografia dei simboli mariani ai primordi del XVI secolo, proprio come nel Libro d'Ore di Parigi stampato da Thielman Kerver nel 1505. Ciononostante, alcuni di questi simboli come la *stella maris* e l'*hortus conclusus* erano caratteristici, mentre altri emblemi erano stati da poco estrapolati da varie fonti. Nel metodo accomodante dello "specchio immacolato della maestà di Dio" della nuova iconografia, l'ultima parte del verso fu cassata, mutando in modo rilevante il senso classico tratto dalle iscrizioni di Van Eyck. Lo specchio non rifletteva più la maestà divina ma divenne semplicemente "immacolato" e come una metafora dell'essere senza macchia, esso fu adatto a divenire simbolo dell'Immacolata Concezione.

Le *Litanie Lauretane* associate al culto della Santa Casa di Loreto trasformarono molto presto il linguaggio figurativo in un luogo comune ma non nella prima decade del XVI secolo e quindi nelle prime opere questi simboli mariani erano regolarmente identificati dalle iscrizioni delle banderuole, come anche nel Breviario Grimani che presumibilmente era riservato agli individui dotti nella teologia.²⁹ Questo esempio dimostra abbastanza chiaramente che quando il linguaggio figurativo era nuovo o inconsueto, anche se basato su un testo palese, non vi era la presunzione che lo spettatore afferrasse il senso metaforico senza una spiegazione scritta.

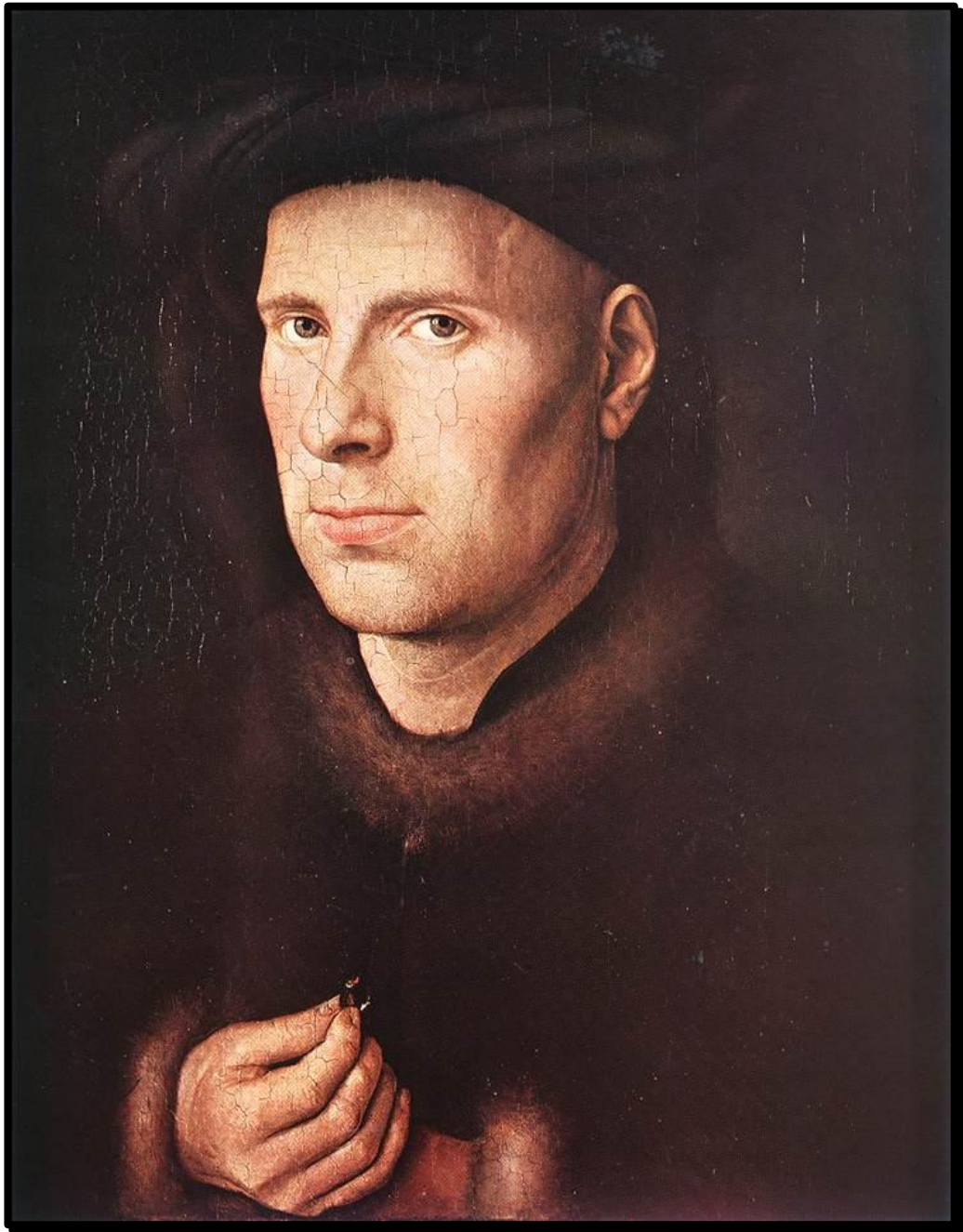
Ciò che allegorizza ulteriormente lo specchio secondo l'opinione di molti scrittori moderni è l'iconografia della Passione nei tondi delle miniature che decorano le cornici. La presunzione è pensare che queste immagini fossero

²⁹ HALL E. (1997), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, p. 121, nota 50.



(Fig. 37) Incisione su legno, pagina singola. (Hans Paur, 1475 ca.,
Staatliche Graphische Sammlung – Monaco).

Utilizzate dagli Efesini [5:22-33] sia nel matrimonio cattolico sia in quello protestante nelle funzioni religiose. L'argomento sembrerebbe verosimile se non fosse per due ragioni che effettivamente minano la loro veridicità. Giacché fu dipinta una promessa di matrimonio e non una cerimonia nuziale, il testo e il linguaggio figurativo propriamente associati al matrimonio come sacramento sono inadatti alla situazione in cui si collocano i gesti della coppia del quadro di Londra. Di conseguenza, come citato in precedenza, anche quando alla promessa di matrimonio assisteva il sacerdote, non vi erano solitamente i fedeli. Essa non era nient'altro che un rito religioso nel XV secolo, a differenza del fidanzamento prima delle nozze ai nostri giorni. Sebbene gli Efesini [5:22-33] fossero l'epistola più gettonata per le cerimonie nuziali nel 1570, la lettura fondamentale in ogni luogo della cristianità latina doveva essere tratta dalla prima lettera ai Corinzi [6]. A parte alcune



(Fig. 38) *Ritratto di Jan de Leeuw* (Van Eyck, *Kunsthistorisches Museum* – Vienna, 1436).

eccezioni alla regola nel corso dei secoli, la lezione del quinto capitolo degli Efesini comparve in due libri delle preghiere di Reims nel XII-XIII secolo, ma solo per essere rimpiazzato successivamente dalla lettura tradizionale della prima lettera ai Corinzi. Pertanto ogni collegamento logico fra l'utilizzo liturgico degli Efesini [5] e il linguaggio simbolico religioso dello specchio

del doppio ritratto è improbabile.

Lo specchio del doppio ritratto di Londra assolve diverse funzioni, nessuna delle quali ha bisogno di un'interpretazione simbolica. Il compito principale dello specchio può essere identificato nella xilografia di Hans Paur (*Fig. 37*), in cui uno specchio convesso è stato posto in uno spazio rettangolare assieme a un pettine e a una tinozza da bagno. Nel XV secolo, gli specchi erano considerati evidentemente degli oggetti costosi, utilizzati principalmente per creare un effetto decorativo. Lo sguardo dell'artista che inseriva lo specchio come elemento allegorico era molto simile all'iscrizione della cornice del 1436 del *Ritratto di Jan de Leeuw* (*Fig. 38*), in cui Van Eyck (autore del quadro) dipinse un piccolo leone araldico dopo le parole "Jan de" che terminano con il cognome del modello. Il significato del leone è tuttora umoristicamente evidente, piuttosto che apparire enigmatico o criptico, quindi esso non è nient'altro che un rebus che sostituisce il cognome dell'uomo ritrattato. L'interpretazione più recente – che Panofsky sostenne – riguardo al fatto che l'iscrizione del quadro rappresenti un complicato cronografo, non è davvero credibile.

Gli eventi particolari del XX secolo aiutarono a creare la condizione intellettuale che favorì la lettura simbolica dei quadri olandesi. L'influenza di Freud in particolare rese propensi i critici a interpretare gli oggetti del quotidiano dal punto di vista simbolico, basandosi su libere associazioni d'idee, specialmente riguardo all'inconscio. A questo proposito, se facciamo riferimento all'*Encyclopaedia Britannica*, le prime notizie che trattarono di Sigmund Freud apparvero solamente nella 13ª edizione del 1926, cioè un quarto di secolo dopo la pubblicazione della sua opera determinante *Die Traumdeutung* del 1900. La popolarità delle teorie di Freud degli anni '20 del 1900 corrispose cronologicamente alle deduzioni simboliche di Friedländer riguardo al doppio ritratto, che a sua volta crearono le condizioni per le teorie sperimentali e fiduciose di Panofsky del 1934 riguardo al simbolismo nascosto di Van Eyck del NG 186; infatti, se così non fosse stato, egli non

avrebbe mai osato asserire che lo spettatore “suppone di percepire alcuni concetti *consciamente*” (addirittura enfatizzando la parola). Difatti, il concetto cardine del suo simbolismo nascosto o travestito era più simile alla visione del XX secolo che a quella del XV secolo e gli studi d'iconografia si basavano sull'analogia delle forme tra gli oggetti; questo fatto era dovuto in particolare più alla teoria psicanalitica moderna che ai modi di pensare familiari a Van Eyck e ai suoi contemporanei.

Le complesse interpretazioni simboliche delle opere di Van Eyck furono inoltre sostenute dalle teorie moderne, ancora una volta alimentate dalle osservazioni e dai commenti influenti di Panofsky, secondo le quali Van Eyck era un uomo colto e di vasta cultura letteraria.³⁰ Quest'opinione si reggeva in gran parte sui due testi del XV secolo, dei quali soltanto uno ebbe origine da un contemporaneo che conosceva realmente Van Eyck. In una lettera del 1435, Filippo il Buono rimproverò i suoi responsabili finanziari a Lille per aver fallito nell'applicare un mandato antecedente quella data, che avrebbe garantito a Van Eyck una pensione annuale per tutta la vita. Dal momento che questi finanziamenti non furono “sborsati”, Van Eyck minacciò evidentemente di abbandonare la corte del duca e i servizi che gli offriva e pertanto Filippo il Buono non voleva che questo accadesse, poiché non poteva trovare un pittore in grado di eguagliarlo, “talmente superiore nella sua arte e nella sua scienza”.³¹ Le parole della frase “son art et science” evidentemente si riferivano alla competenza e alla tecnica di Van Eyck in qualità di pittore. Inoltre, anche nella lingua francese moderna, la *scienza* connota la “competenza” o “l'abilità”. Tuttavia, il commento sfocato del duca non giustifica che Van Eyck fosse una persona colta in un senso più generico.

Il *De viris illustribus* di Bartolomeo Facio contiene le più recenti notizie

³⁰ HALL E. (1997), *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, p. 124, nota 59.

³¹ WEALE M. (1912), “Van Eyck. Masterpieces in colour”, ed. T.L. Hare, London: T. C. & E. C. JACK, NEW YORK: FREDERICK A. STOKES CO., p. 73, (Tr. Mia).

biografiche su Van Eyck e ci fornisce una prova tangibile della sapienza dell'artista. L'opera fu scritta durante gli anni '50 del 1400, quando l'umanista genovese era segretario di Alfonso V d'Aragona re di Napoli e questo breve resoconto dell'artista cominciava lodando Van Eyck come "il principe dei pittori del nostro secolo". Facio proseguiva asserendo che Van Eyck "non era illetterato, specialmente in geometria e in quelle discipline connesse all'abbellimento della pittura", sulla cui affermazione egli credette di aver scoperto ciò che gli antichi già sapevano delle "proprietà dei colori", leggendo Plinio e altri autori.³² Le frasi del tipo "abbellimento della pittura" e "proprietà dei colori" sono le classiche perifrasi umanistiche; precisamente, ciò che essi volevano trasmetterci è complicato da spiegare ai nostri tempi. Panofsky prese in prestito l'ultima frase come fosse "un'ovvia allusione" alle "tecniche innovative" di Van Eyck in pittura. Sebbene il suo concetto fosse corretto, né Panofsky né altri storici dell'arte moderni avrebbero dovuto attribuire quelle innovazioni di Van Eyck alla lettura della *Naturalis historia*.³³ Il fatto è che il commento di Facio su Van Eyck non è molto importante in questo contesto. Inoltre, le sue brevi osservazioni sembrano trattare solamente degli elementi della tecnica pittorica: essi non sostengono le dichiarazioni ad ampio raggio di Panofsky che nella biografia di Facio, Van Eyck "è elogiato per le sue opere accademiche e scientifiche".³⁴

L'aspetto più interessante del commento di Facio sulla formazione culturale del pittore è l'assunto implicito che Van Eyck fosse sufficientemente latinista da aver letto la *Naturalis historia* di Plinio. La voluminosa enciclopedia di Plinio era ampiamente utilizzata durante l'Alto Medioevo come fonte

³² Per il testo latino del *De viris illustribus*, si veda Baxandall, p. 103. (In Hall 1997: 167).

³³ La descrizione di Facio di Van Eyck ("litterarum nonnihil doctus, geometriae praesertim et aearum artium quae ad picturae ornamentum accederent") sembra una reminiscenza del commento di Plinio su Panfilo ("primus in pictura omnibus litteris eruditus, praecipue arithmetica et geometria, sine quibus negabat artem perfici posse;" *Historia naturalis* 35.76), con l'unica differenza sostanziale che Plinio rende esplicito il suo punto di vista sulla cultura di Panfilo, laddove Facio non fa la stessa cosa con Van Eyck. (In Hall 1997: 167, Tr. Mia).

³⁴ PANOFSKY E. (1953), I:2, pp. 179, 180. La traduzione di Panofsky di Facio è eccessivamente libera, così da essere incline alle sue teorie; essa dovrebbe essere confrontata con quella di Baxandall, p. 102 (In Hall 1997: 167, Tr. Mia).

concreta di conoscenza. Si trattava dunque di un'opera che Van Eyck dovette aver certamente letto e che fornì a Facio la presunzione dell'abilità e della correttezza del pittore nell'utilizzare la lingua latina. Per quanto concerne il grado di cultura letteraria di Van Eyck, tutto ciò che può esser riferito con certezza è che egli conosceva il latino del suo tempo, ma che le iscrizioni dei suoi quadri in sé non sostengono l'idea che la sua istruzione fosse approfondita. Questi testi erano ipoteticamente di natura religiosa e possedevano riferimenti anche alla Bibbia—spesso per fini liturgici—oppure fonti agiografiche. L'unica eccezione è l'iscrizione della Sibilla Eritrea del *Polittico dell'Agnello Mistico* che deriva da Virgilio, anche se è improbabile che si basi direttamente sulla lettura del pittore dell'*Eneide*.

Se nessun testo simbolico complesso è sovrapposto agli elementi aneddotici del doppio ritratto, il dipinto può essere interpretato come un ritratto affettato della ricchezza della classe borghese: il letto e gli altri arredi che costituivano i propri beni, il candelabro costoso e lo specchio, le perle di cristallo di rocca del rosario, le arance sulla cassapanca e sul davanzale della finestra (che erano molto costose nel Nord Europa nel XV secolo), il piccolo tappeto accanto al letto, la ricca veste della donna e l'abito affascinante dell'uomo (i cui zoccoli rimossi erano sinonimo di status) e infine, il piccolo griffoncino terrier della donna, che Baldass perspicacemente disse che era il primo ritratto di cane esistente in assoluto, permeato di “vita pulsante” dall'artista.³⁵ Si tratta certamente di un animale domestico con nessun'altra funzione che quella di dare amore al suo padrone, il quale dev'essere considerato anche il suo possessore in un altro senso, cioè al fine di emulare la borghesia, poiché avere dei cagnolini domestici era una pratica comune nel XIV secolo.³⁶

Van Eyck, come fu suggerito, cercò di perseguire l'innovazione del pittore illusionistico negando, effettivamente, la distinzione fra l'immagine dipinta e ciò che essa rappresenta; come se egli volesse affermare che, ciò che vede

³⁵ BALDASS L. (1952), *Van Eyck*, Phaidon Press, Londra, p. 76.

³⁶ Si veda per esempio MEISS (1969), pp. 31, 32.

l'osservatore non è "una scena immaginaria ma il soggetto realistico della tavolozza del pittore".³⁷ Gli oggetti rappresentati in un quadro di Van Eyck sono anche elementi chiave dello spazio pittorico della prospettiva illusionistica dell'artista e, quindi, secondo Hall, la loro funzione primaria si trova nella visione del pittore. Nelle sue composizioni con forme multiple, Van Eyck creava principalmente l'illusione di uno spazio interno centrale vuoto mediante un sistema prospettico empirico implicito.³⁸ Questo spazio immaginario spesso simile a una scatola era poi riempito con una profusione di oggetti, ognuno dei quali concepito come un'entità reale e con un'estensione fisica che si diramava verso tutte le direzioni. Ciò che trasmetteva plasticità agli elementi di Van Eyck era la sua stupefacente abilità di pittore naturalistico, in sinergia con lo sfruttare tutte le possibilità inerenti la tecnica a olio, poiché egli riusciva a manipolare le gradazioni di colore, lume e ombra, al fine di raffinare la qualità della terza dimensione delle sue immagini.

Nel doppio ritratto, i vari oggetti furono abilmente e razionalmente schierati, sia fronte-retro sia nella parte superiore e inferiore, cosicché lo spazio pittorico immaginario era occupato quasi in ogni punto da qualche elemento di queste tangibili entità realizzate attraverso la terza dimensione, oppure, mediante la complicata interazione dell'ombreggiatura e il riflesso dei punti luce. Gli zoccoli disposti in obliquo e in scorcio, il cane e lo strascico della veste della donna in primo piano danno la precedenza alle due figure centrali che a turno si susseguono nello spazio vicino alla cassapanca, alle arance, alla finestra, alle ante rappresentate in scorcio, al tappeto, al letto e al candelabro. Le pantofole della donna disposte in modo casuale ci conducono con lo sguardo nel penultimo livello, in cui gli arredi con il guanciale, le

³⁷ MARROW, p. 161.

³⁸ Malgrado la controversia legata ai dettagli, vi è l'opinione comune che Van Eyck realizzò le sue costruzioni prospettiche empiricamente, piuttosto che geometricamente. Per quanto concerne la letteratura a proposito, si veda James Elkins, "On the *Arnolfini Portrait* and the *Lucca Madonna*: Did Jan Van Eyck Have a Perspectival System?" *Art Bulletin* 73 (1991): 53-62. (In Hall 1997: 167, Tr. Mia).



(Fig. 39) Riflettografia, dettaglio del “pentimento” di Van Eyck.

Lenzuola di stoffa, il rosario e lo specchio sono elementi tangibili che si proiettano all'interno della stanza e verso lo spettatore, ombreggiando il fondo della parete a formare l'ultima porzione dello spazio pittorico.³⁹

³⁹ Come è ben risaputo, Petrus Christus fu il primo pittore della pittura nordica a utilizzare il punto di fuga unico, ma egli fu anche il primo seguace più fedele di Jan nel disporre gli elementi in modo razionale, così da creare l'illusione dello spazio pittorico. Gli oggetti dipinti con questa tecnica sono facilmente visibili nel quadro anonimo la *Madonna e il Bambino* di Torino. (In Hall 1997: 167, Tr. Mia).

L'obiettivo di Van Eyck e anche del processo creativo con il quale egli realizzò quelli straordinari effetti illusionistici si distinguono dai “pentimenti” (Fig. 39) che vennero alla luce con le radiografie ai raggi x delle sue opere. Il “pentimento” maggiore svelato dalla riflettografia del doppio ritratto mostra che nel ripensamento della disposizione della mano destra sollevata di Arnolfini, Van Eyck la pose repentinamente in scorcio e mise un anello infilato nel primo dito. Queste alterazioni non pregiudicano assolutamente il senso o il valore del gesto del giuramento che rimane immutato nella sua natura essenziale. Tuttavia, a livello visivo, la mano dipinta vicino al petto dell'uomo, relativamente piatta, fu rielaborata per farla divenire un'immagine energica nella terza dimensione, quindi inserendo nella struttura del dipinto un piano spaziale aggiuntivo fra l'osservatore e la figura. L'enfaticata plasticità della mano è inoltre accentuata dall'anello con la luce riflessa, quale elemento distintivo accuratamente dipinto. Includendo l'anello – che non è presente nel disegno sottostante – Van Eyck prese le distanze dalla sua pratica comune di omettere, piuttosto che aggiungere, alcuni dettagli nell'esecuzione finale di un quadro.

“Pentimenti” simili furono scoperti nell'*Annunciazione* di Madrid del Thyssen-Bornemisza. Un esame scientifico più nitido iniziato nel 1988 grazie a Emil Bosshard rivelò che non si trattava di un dittico dipinto interamente a grisaglia, ma di un'eccellente rappresentazione naturalistica di statue di calcare sullo sfondo del marmo lucido nero con le figure rese in una gamma di colori, così da lasciar intendere sia le caratteristiche strutturali della pietra sia l'alterazione che si potrebbe notare su statue reali esposte agli agenti atmosferici. I “pentimenti” indicano che i piedistalli ottagonali su cui si ergono le figure originariamente partivano dal margine inferiore del quadro, ma Van Eyck in conclusione ridipinse i piedistalli, prolungandoli sopra della superficie della cornice per accentuare l'effetto tridimensionale

scultorio del dipinto.⁴⁰ A differenza di simili statue nelle ali del *Trittico di Dresda*, in cui le figure sono collocate all'interno degli spazi più tipici delle strutture a forma di scatola di Van Eyck, i personaggi del Thyssen-Bornemisza si sporgono di fuori – e apparentemente si ergono davanti a – del piano pittorico, quindi condividono lo spazio dello spettatore proiettando le proprie ombre sulle cornici. A coronare il senso illusionistico, la testa dell'arcangelo Gabriele e l'intera figura della Vergine si riflettono nella pietra traslucida fittizia dello sfondo, rievocando il riflesso geniale dello specchio del doppio ritratto dei *coniugi Arnolfini*. La sobria gamma cromatica del quadro del Thyssen-Bornemisza mostra all'osservatore la virtuosa ostentazione della maestria dell'artista e la sua bravura che giunse a livelli inauditi nel XV secolo.

Nella *Madonna del cancelliere Rolin*, la prospettiva centrale del dipinto si apriva verso l'infinito, ma nel quadro di Londra, con incredibile ingenuità e inventiva, Van Eyck inserì lo specchio convesso per creare un effetto ancor più originale. Lo scopo del dipinto è di essere una lente grandangolare che riflette la scena di gran parte dello spazio interno al contrario; inoltre lo specchio prolunga la prospettiva rovesciata oltre la superficie pittorica, all'interno dello spazio originale abitato dal pittore e il suo amico, così come – in eterno – nello spazio, in cui, qualsiasi spettatore si trovi a osservare questo splendido quadro.

Se Van Eyck avesse letto veramente la *Naturalis historia* come affermò Facio, egli avrebbe indubbiamente apprezzato l'aneddoto del viaggio di Apelle che andò a trovare Protogene di Rodi. Non appena giunto al laboratorio dell'artista, Apelle trovò solo un'anziana donna che gli disse che Protogene era uscito e gli chiese di riferire per quale motivo lo cercasse. «Ah, per questo!», disse Apelle e afferrato un pennello, tracciò sul quadro una linea

⁴⁰ BOSSHARD E. (1992), "Revealing van Eyck: the Examination of the Thyssen-Bornemisza *Annunciation*", *Apollo* 136 (1992): 4-II. Per riferimenti ad altri esempi di modifiche effettuate da Van Eyck per enfatizzare le qualità della terza dimensione delle sue opere, si veda *Ibid.*, II n. 15. (In Hall 1997: 167, Tr. Mia).

di colore sottilissima. Al ritorno di Protogene, l'anziana donna gli rivelò ciò che era accaduto ed egli capì che solo Apelle avrebbe potuto creare un'opera così perfetta. Non contenti, lui stesso tracciò una linea più fine all'interno di quella di Apelle e disse che stava uscendo, che se quello fosse ritornato, che rivelasse la sua identità e che dicesse quello per cui era venuto. E così accadde. Apelle ritornò e, indispettito per la sconfitta, tracciò per la terza volta una linea di colore ancora più sottile delle altre due, che non lasciava posto sufficiente per l'esiguità dello spazio. Così, Protogene dovette ammettere la sconfitta e decise che quella tela fosse trasmessa ai posteri, quale straordinaria meraviglia rivolta all'ammirazione di tutti ma, specialmente, degli artisti. Secondo Plinio, questo grande quadro dei due artisti di non più di tre linee sovrapposte e quasi invisibili, probabilmente appartenne ad Augusto e – fino a che non fu distrutta dalle fiamme nella Casa dell'imperatore – fu considerato, soprattutto dagli artisti, l'opera più stupefacente in una collezione di quadri di valore.⁴¹

Quando ci troviamo a confutare il genio di Van Eyck, talvolta dimentichiamo che il virtuosismo può essere un'esperienza così affascinante per l'esecutore e l'audience, così da divenire davvero qualcosa di unico. L'iscrizione del doppio ritratto *Arnolfini* c'incoraggia a osservare più da vicino lo specchio, i cui riflessi distorti attraggono lo sguardo dello spettatore più in là nel quadro, simultaneamente prolunga la nostra visione oltre il piano frontale del dipinto. L'abilità tecnica di Van Eyck nel dipingere lo specchio, quasi come un tour de force dell'artista stesso, si manifesta, inoltre, nei dieci minuscoli medaglioni che decorano la cornice. Fu questo virtuosismo tecnico che gli scrittori degli albori come Facio, che fu particolarmente stupito da uno specchio in un altro quadro di Van Eyck,⁴² ammirò e altri pittori tentarono di emulare. E fu in questo modo che Van Eyck trasmise la sua arte visiva con il semplicistico – ma soprattutto fiero e sicuro di sé – motto “Als Ich Can”,

⁴¹ PLINIO, *Naturalis Historia*, 35.81-83. (In Hall 1997: 167).

⁴² BAXANDALL, pp. 102-103.

mostrandoci attraverso la descrizione illusionistica degli oggetti comuni del mondo reale, cosa poteva effettivamente creare in qualità di pittore.



(Fig. 40) Autoritratto di Hans Holbein il Giovane (Galleria degli Uffizi – Firenze, 1542 ca.).

3. Hans Holbein il Giovane e Gli *Ambasciatori* Jean de Dinteville e Georges de Selve.

3.1 Il contesto

[IL]LE EGO IOANNES HOLBEIN NON FACILE [VLL]VS [TAM MICH] MIMUS ERIT QUAM MICH [MOMUS ERI]T.

Io sono Hans Holbein del quale per nessuno essere imitatore sarà facile quanto essere detrattore.

ERASMO, iscrizione tratta da Apollodoro per il proprio ritratto realizzato da Holbein (1523).

Roberto Salvini, noto storico dell'arte, narrò che “una volta, il vecchio Goethe, colloquiando col devoto Eckermann, pronunciò d'un fiato, per illustrare il concetto di ‘genio produttivo’, il nome di Holbein con quelli di Fidia, di Raffaello e di Dürer: artisti tutti la cui opera, come quella, in altro campo, del grande Mozart, avrebbe racchiuso i germi di sviluppi futuri e avrebbe prolungato la sua efficacia nei secoli”.¹

Salvini proseguiva la sua introduzione scrivendo che il consenso dei critici volle chiudere con la sua morte (ancor prima d'aver toccato la metà del XVI secolo) un'epoca intera di storia dell'arte tedesca, cioè quella che dal Romanticismo in poi viene chiamata affettuosamente e nostalgicamente di *altdeutsche Malerei*: una denominazione che non può essere tradotta letteralmente come “antica pittura tedesca”, ma che suona, per l'accento con cui è pronunciata e per il contesto in cui è inserita, “pittura tedesca del buon tempo antico”. Essa si riferisce quasi esclusivamente alla pittura su tavola e

¹ SALVINI R., WERNER GROHN H. (1971), “L'opera pittorica completa di *Holbein il Giovane*”, Rizzoli Editore, Milano, p. 5.

a ciò che fu dipinto nei due secoli e mezzo nei paesi di lingua e di cultura tedesca. Si tratta di un periodo storico che abbraccia l'intero Trecento, il contributo germanico al "gotico internazionale" dei primi decenni del XV secolo, nel vasto arco geografico e stilisticamente vario che si estende dal Reno al Danubio, dalle Alpi alla Vestfalia e alle città marittime dell'Ansa, per poi comprendere il naturalismo quattrocentesco (con pittori della portata di Lukas Moser, Hans Multscher, Stephan Lochner, Konrad Witz, Martin Schongauer e Michael Pacher). L'ultimo atto dell'*altdeutsche Malerei* concerne l'Alto Rinascimento e la sua diffusione in Italia, prendendo il nome soprattutto dai cinque grandi artisti del Cinquecento tedesco: Dürer, Grünewald, Cranach, Altdorfer e, a parte i pittori minori, Holbein il Giovane. Egli impersona la perfetta fusione tra i principi del Rinascimento italiano, lo spirito metodico del Nord Europa e la sintesi razionale del meridione del continente. Per questo motivo egli chiuse un'epoca e non soltanto l'intenso periodo del Rinascimento tedesco.

Dai primi anni del Trecento sino a Hans Holbein, la pittura tedesca costituì una lingua figurativa autonoma, una continuità linguistica e di stile che seguì il percorso artistico di grandi pittori, da Teodorico da Praga fino a Grünewald, dalle tavole antiche della scuola di Colonia o dalle opere di Klosterneuburg fino a Dürer e Holbein.

Holbein era assieme a Dürer e al minore Burgkmair, "il più italianizzante pittore tedesco dell'epoca". Egli nacque nella libera città di Augusta (Augsburg) dell'impero Romano d'Occidente.

Augusta Vindelicum (*Vindelicensis*) era una città d'industriali, di mercanti e di banchieri e visse grazie alle imprese dei Fugger che fra il Quattrocento e il Cinquecento diedero vita alle prime forme di capitalismo industriale e finanziario. La vita di corte era fastosa e l'imperatore Massimiliano partecipava con piacere alle vicende mondane della città.

Augusta era una città della Rezia (oggi si chiama Augsburg), posta alla confluenza dei fiumi Lech e Wertach. Centro di grande importanza storico-

artistica, religiosa e culturale rappresentò uno snodo di collegamento di numerose vie di comunicazione e di traffico commerciale. Nel 1276, dopo varie contese con l'autorità vescovile, ebbe il titolo di libera città imperiale. Nel XV secolo e nella prima metà del XVI fu la città più importante della Germania meridionale per l'attività delle sue celebri case di commercio e bancarie (Fugger e Welser), e per un lungo periodo fu centro delle relazioni commerciali con l'Italia e l'Oriente. In questa città fiorì la cultura umanistica di Peutinger e M. Welser, e l'arte (con Burgkmair e i due Holbein).

3.2 L'Artista

Hans Holbein il Giovane nacque ad Augusta nel 1497, secondogenito dell'omonimo pittore, residente in quella città. Pittore e incisore, allievo del padre, Hans il Vecchio, e in stretti contatti con H. Burgkmair; a diciassette anni si trasferì a Basilea e in seguito nel 1517, a Lucerna, dove dipinse l'affresco della casa del sindaco Jacob von Hertenstein.

Holbein conobbe quasi sicuramente l'opera di Grünewald e Isenheim. Forse viaggiò in Italia tra il 1517 e il 1519, mentre dal 1516 illustrò i libri di Froben, editore di Erasmo da Rotterdam, entrando così in contatto con la cerchia umanistica erasmiana. Nel 1519 era di nuovo a Basilea, dove trovò mecenati influenti (J. Meyer, B. Amerbach, Erasmo) e nel 1526 partì da Basilea alla volta dei Paesi Bassi. Trasferitosi in Inghilterra, fu ospite di Tommaso Moro e lì acquistò una grande fama di ritrattista. Nel 1537 divenne pittore aulico di Enrico VIII, per poi morire di peste a Londra, nel 1543.

Nei suoi ritratti Holbein mostra un'indagine psicologica finissima e una precisione tecnica superiori a quelle che si riscontrano nel padre. Ciò è già evidente nel *Dittico dei coniugi Meyer* di Basilea (Fig. 41). Altri ritratti celebri sono quelli di *Erasmo da Rotterdam* (Fig. 42) e di *Anna Cleve* del Louvre, di *Enrico VIII*, di *Tommaso Moro* (Fig. 43) e dell'*arcivescovo di*

Canterbury.





(Fig. 41) Dittico dei coniugi Meyer: il borgomastro Jakob Meyer Hasen e Dorothea Annengiesser (Öffentliche Kunstsammlung – Basilea, 1516).

Gli affreschi nel Palazzo Comunale di Basilea (1521) sono scomparsi, ma in quel periodo Holbein dipinse una pala con otto scene della Passione (politico di Friburgo), la predella con il Cristo morto (1521; Basilea) e la *Madonna* di Soletta del 1522. In Francia eseguì le due serie d'incisioni di legno *Imagines mortis* e *Icones Veteris Testamenti*. Altre opere importanti

sono tuttavia nelle collezioni di Berlino, Firenze, Francoforte, L'Aia, Parigi e Londra; le principali collezioni di disegni e le celebri serie di ritratti sono a Basilea, Londra e Windsor.

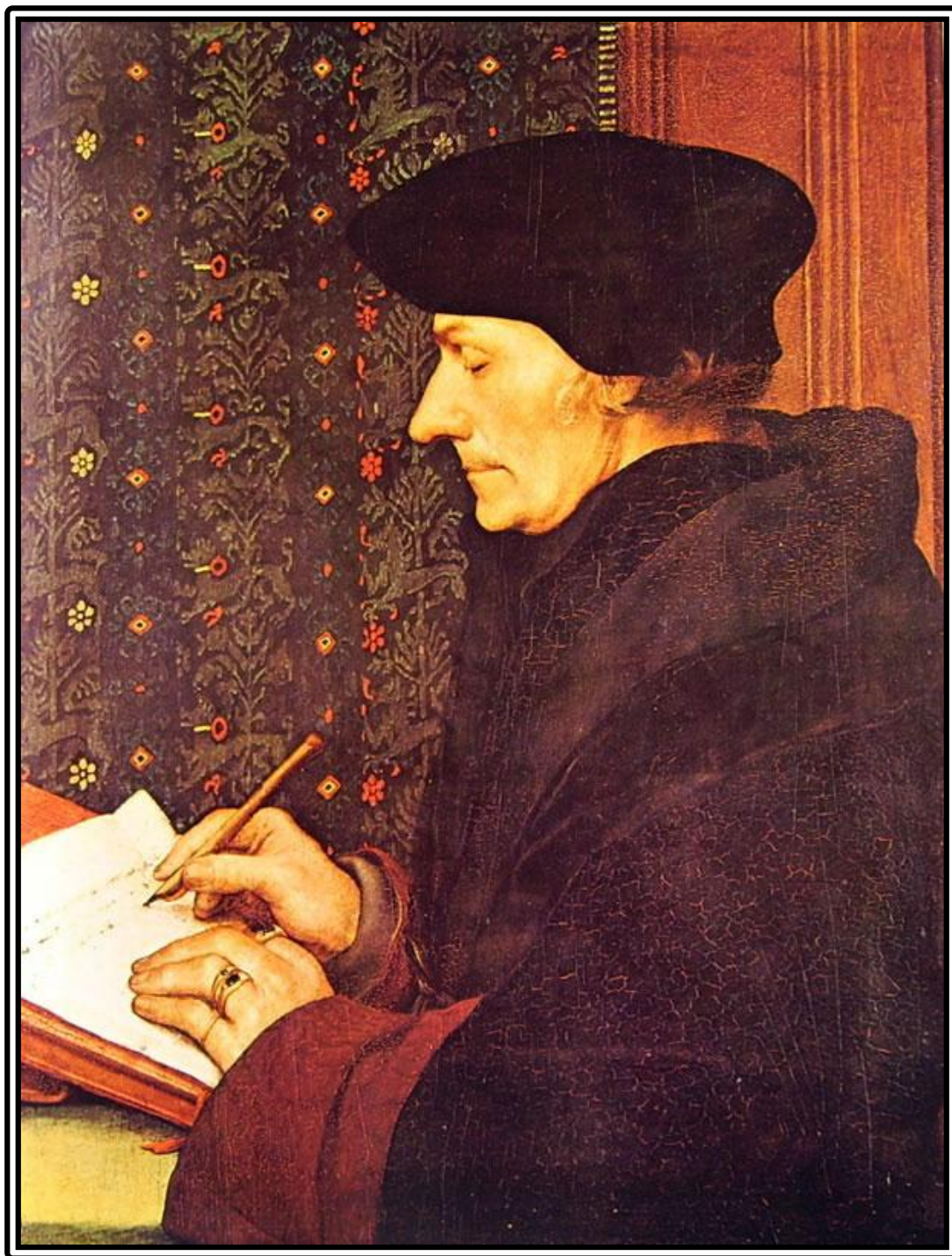
Hans Holbein il Giovane ricevette dal padre la prima educazione artistica e il vecchio Holbein non era un pittore qualunque.

Aveva elaborato con pazienza da artigiano e con intelligenza da umanista le premesse che la tradizione pittorica della Germania meridionale e della pittura fiamminga gli offrivano per raggiungere una pittura vigorosa e penetrante e uno stile da ritrattista nella raffigurazione di soggetti sacri: la sua attenzione si concentrava sull'uomo tendendo a una resa efficace del portamento e del gesto, a una accentuata chiarezza icastica e alla penetrazione individuale della fisionomia entro forme plasticamente solide e animate dal vigore della linea (Salvini, Werner Grohn 1971, 6).

Accanto al padre, il giovane Holbein aveva a suo fianco lo zio Sigmund e il più glorioso pittore di Augusta, Hans Burgkmair. Forse è proprio da quest'ultimo che l'artista apprese la fluidità della pennellata e lo splendore caldo delle tinte, poiché Burgkmair era più volte andato in Italia, più precisamente a Venezia. Ma questi non riuscì mai a raggiungere quella ostinata capacità di percepire la scena di Holbein e la sua ferma semplicità di composizione. Né giunse mai a tingere con una gamma cromatica densa, pastosa e chiaroscurale il volume delle forme che a lui veniva dalla tradizione patria.

Holbein era un grande "Maestro della Resa". Per trovare una figura che gli sia davvero simile devo rivolgermi alla musica e parlare di Bach. E questo perché in Bach trovate quel tratto tipicamente teutonico del quale Holbein offre un così grande esempio: anche nel musicista trovate quella meravigliosa padronanza dello strumento, quella compostezza, quella voglia di sforzarsi. Ed entrambi ci commuovono con ciò che i musicisti chiamano mezzo "assoluto". Così come la quarta fuga del "Wohltemperierte Klavier" è profondamente commovente – e

nessuno sa dirne la ragione terrena – così è pure il ritratto della famiglia Holbein.²



(Fig. 42) *Ritratto di Erasmo da Rotterdam (Louvre – Parigi, 1523).*

Holbein utilizzava quasi sempre la matita, penna e pennello e affidava a

² FORTUNATI V., LAMBERTI E. (2001) (a cura di), "IL SENSO CRITICO: Saggi di Ford Madox Ford", ALINEA editrice, Firenze, p. 266. FORD MADOX F. (1905) (ed.), *Hans Holbein, the younger: a critical monograph*, Duckworth, London.

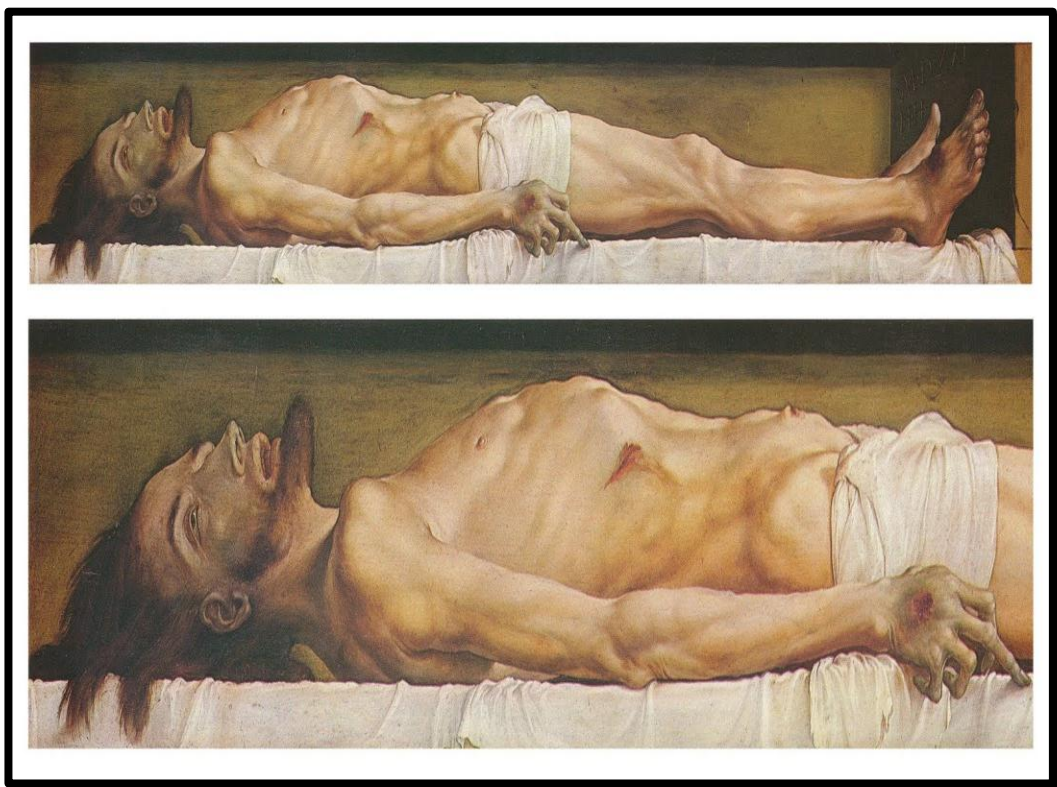
bravi esecutori la realizzazione delle sue stampe. Amico di Erasmo da Rotterdam, Holbein mirava a rappresentare la realtà che sapeva riprodurre con una precisione meticolosa che confinava con l'illusionismo e il *trompe l'œil*. Egli era un artista freddo e distaccato nell'osservazione e questa caratteristica gli servì per divenire il ritrattista più famigerato della sua età.

Holbein dovette lasciare la casa paterna ancora adolescente se nel 1515 dipingeva a Basilea la tavola mal conservata con le storie del folletto Nemo e gli "inganni ottici" di una lettera e una carta da gioco per Hans Baer, gonfaloniere della città, che nel settembre dello stesso anno cadeva vittima della battaglia di Marignano. L'artista ricercò nell'arte italiana la monumentalità e il decoro quasi a voler compensare il suo sguardo visivo oggettivo e distaccato. Ciò non vuol dire che egli non considerasse l'arte dei propri conterranei ma cercava di reiterare il vigore delle immagini di Dürer e la morbida sinuosità delle linee di Baldung, contemplando l'impassibile dolore dell'esistenza dell'umanità nell'atto di assumersi le responsabilità della vita.

Dürer fu sicuramente un modello da seguire. Per quest'ultimo l'arte italiana costituiva, parimenti a ogni altra esperienza, un percorso molto importante, ma per Holbein essa rappresentava un appagamento di ciò che era offerto al suo sguardo, ritraendone un'impressione di stabilità e di magnificenza, di equilibrio e d'imponenza, e, passandola attraverso il filtro della sua educazione tedesca, ne accentuava gli aspetti monumentali e di fasto. Holbein non poté certo dimenticare la lezione di Dürer nel Cristo del dittico di Basilea, che sicuramente proviene dal *Vir dolorum* del frontespizio della *Grande Passione*, ma lo rielaborò nella plasticità della veduta frontale, eliminando la tensione drammatica per mostrarlo tranquillamente sofferente, in un solenne scenario architettonico. Forse, prese a modello la predella del polittico di *Isenheim* di Grünewald nel concepire il celebre *Cristo nel sepolcro* di Basilea, che Dostoevskij criticò attraverso uno dei suoi personaggi dell'*Idiota*: «Più di uno guardando questo quadro può perdere la fede».



(Fig. 43) *Ritratto di Tommaso Moro* (Frick Collection – New York, N. Y, 1527).
Infatti, il Cristo del sepolcro non sembra poter risorgere, tutt'altro, non sono
solamente i segni del martirio ad essere visibili, ma ci troviamo davanti a un



(Fig. 44) *Cristo nel sepolcro* (Öffentliche Kunstsammlung – Basilea, 1522).

cadavere in fase iniziale di decomposizione. La descrizione oggettiva e scientifica del quadro sembra quasi essere tratta dalla mano di Leonardo, grazie alla perfetta inquadratura del corpo di Cristo che crea un rapporto straordinario tra il contorno incisivo e la pienezza del volume. “Il *Cristo nel sepolcro* di Holbein (Fig. 44) costituisce così la *mise en âbîme* della visione del mondo di Dostoevskij, fondata sul tragico paradosso di un’esistenza che soggiorna nichilisticamente nell’assenza di Dio e sulla riaffermazione del ‘principe Cristo’ nella sua scandalosa singolarità”.³

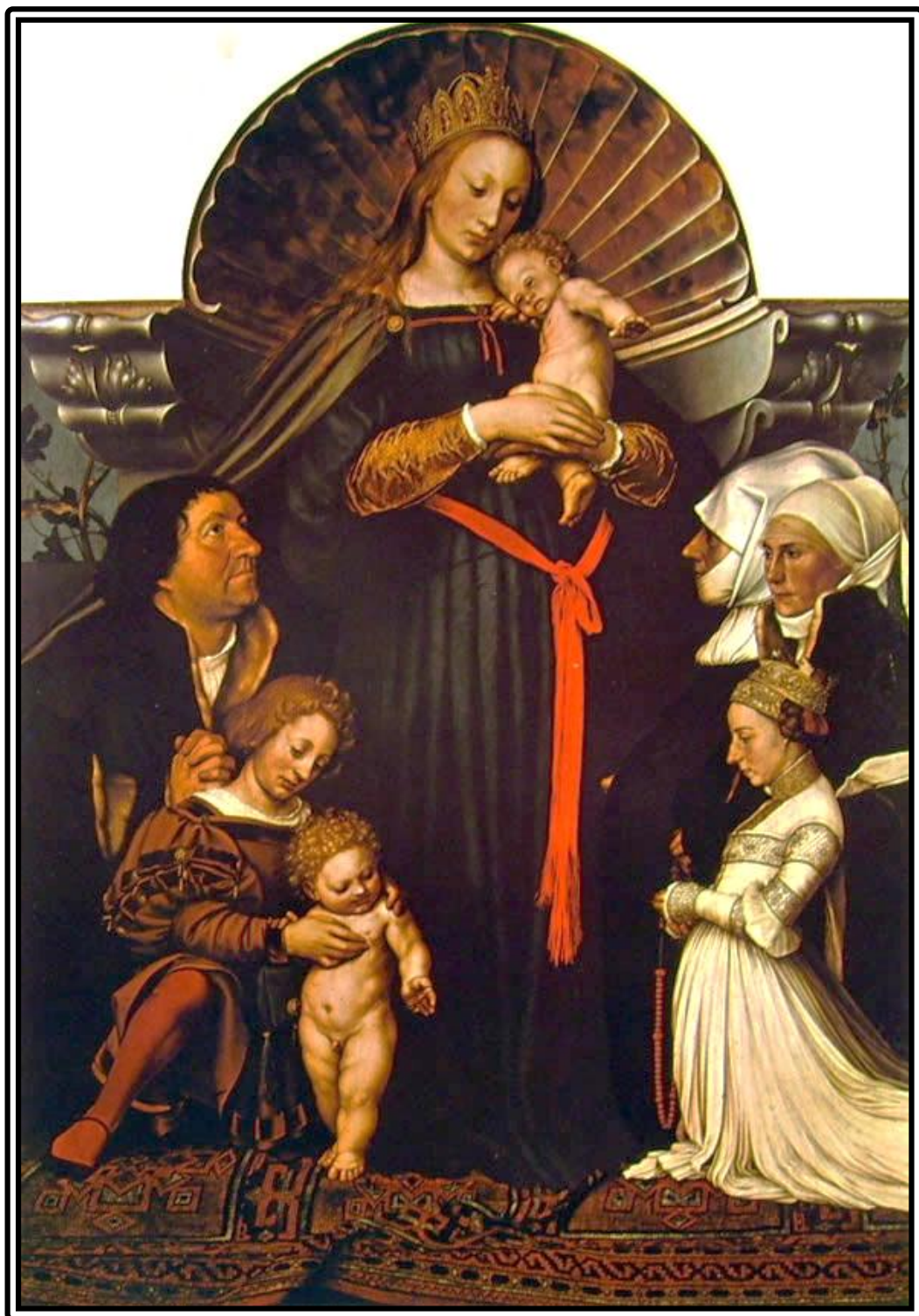
Holbein dipingeva in modo severo e spoglio perseguendo un suo ideale di dramma; questo elemento, infatti, è possibile notarlo nei quadri di tema sacro non narrativo, in cui si afferma un senso aulico di dignità fondata sulla concezione oggettiva e laica dell’uomo. Una visita in Francia nel 1524 fu di ulteriore conoscenza per l’artista che vide le opere di Raffaello conservate

³ VOZZA M. (1999), “Le forme del visibile. Filosofia e pittura da Cézanne a Bacon”, Edizioni Pendragon, Bologna, p. 204.

nella collezione reale, e questo effetto può essere notato nella *Madonna del borgomastro Meyer* a Darmstadt (*Fig. 45*), in cui la tradizionale “Madonna della Misericordia” rinasce solennemente nelle forme tondeggianti e all’adorazione religiosa si sostituisce il rito severo e distaccato.

Holbein trasformava la sua pittura in una visione dell’uomo appartenente alla società: la dignità dell’individuo non era cercata nell’universale umano e tanto meno nel credo di ogni uomo, bensì nell’armonia fra la persona, la sua posizione sociale e la sua funzione all’interno della società. Questo era il segreto del successo dei suoi molti ritratti, da quello familiare del 1528, laddove l’accentuato naturalismo nella resa dei tratti somatici e della nitidezza pittorica della materia assunsero un valore di dignità altissimo emulando l’armonia raffaellesca della composizione, sino a quegli altri ritratti importanti dedicati a Erasmo da Rotterdam. Il ritratto di Parigi, in cui la soluzione della veduta di scorcio non ottunde il senso del volume e dello spazio e quello di Longford Castle col gioco arguto fra gli opposti tre quarti della figura e dell’ambiente che non evidenziano la spiritualità del soggetto, ma colgono il personaggio con un accento lieve di tranquilla meditazione, di simpatia e di pensatore bonario.

Holbein era un ritrattista oggettivo nel periodo in cui risiedeva in Inghilterra, non tanto perché la sua tecnica, arricchita ormai dell’esperienza fiamminga, gli permettesse una resa nitida e fotografica dei particolari come della visione d’insieme, quanto perché egli si poneva di fronte al modello in un atteggiamento distaccato e contemplativo. L’artista non cercava di indagare l’uomo che aveva dinanzi, né di proiettare su di lui i propri sentimenti, ma s’impegnava piuttosto a cogliere l’accordo fra il personaggio e la sua posizione sociale. Quindi, vediamo l’astronomo Nikolaus Kratzer circondato dagli strumenti del mestiere, nell’austerità meditativa dello studio, mentre Charles de Solier reca con sé l’orgoglio altero del signore feudale; oppure, Anna di Cleve ci osserva con lo sguardo dolce e modesto della nobile



(Fig. 45) *Madonna del borgomastro Meyer* (Darmstadt, poi Francoforte sul Meno, 1529).

castellana, mentre Richard Southwell vive nella mite e pensierosa dignità del parlamentare e del diplomatico.

Holbein ci ha lasciato, a differenza di altri pittori come Dürer, rari autoritratti, come quello degli Uffizi, che lo mostra quarantacinquenne nel pieno delle forze prima del contagio e dell'improvvisa morte; egli si rappresentò con un volto espressivo tra il soddisfatto, il garbato gentiluomo e lo scrutatore artigiano.

La sua fermezza plastica e la vigorosa ma mai tesa energia del segno furono unite a una costruzione compositiva pacata e a una tranquilla e profonda consonanza di colori. L'artista però si contraddisse quando, nella sua ricca produzione grafica, realizzò un capolavoro dal titolo *Danza macabra* o *Totentanz*, nella quale si rilevano, assieme alla chiarezza e alla maestria del pittore, lo spirito intenso e l'espressione invasata (*Fig. 46*). Non si tratta però di una vera *Totentanz* ma d'una serie di "images mortis" o "simulachres et histoires faces de la mort", ovvero, una serie di quadretti di genere, in cui la morte compare mentre interrompe le abituali attività del papa, dell'imperatore, del vescovo, del consigliere civico, del ricco, del mercante e del contadino. Lo scheletro diviene un personaggio tra i personaggi in composizioni meditative e intrise di chiarezza spaziale, prive di un qualsiasi spirito visionario o religioso. Si tratta della stessa intenzione satirica che traspare, per esempio, dal gesto disperato del ricco, che vede lo scheletro rubargli le monete, oppure dalla scena pungente che vede la morte stessa sorprendere una suora nella sua cella fra l'alcova sulla quale siede l'amante e l'altare delle preghiere. Inoltre, non dobbiamo dimenticare la grande arguzia bonaria che ispirò al pittore, ancora diciottenne, i disegni a margine di un'edizione dell'*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam.

La prima persona a tracciare un ampio esame critico dell'attività artistica di Holbein fu Karel van Mander. Tuttavia, le biografie di artisti olandesi e tedeschi (1618) costituirono la fonte primaria per quelle successive di



(Fig. 46) Morte e l'imperatore, da "La Danza Della Morte" (Holbein, incisione di Hans Lutzelburger, 1538).

Sandrart, Baldinucci e per l'anonima *Serie degli uomini i più illustri*

[Firenze 1773, VI]. Infatti, da quest'ultima possiamo dedurre che

Holbein fosse prodigioso nel ritrarre le altrui sembianze, come testimoniano i tre ritratti della Tribuna della Real Galleria di Firenze. Uno di questi colorito in campo verde con barba rasa, con berretta nera in capo ornata di borchia d'oro in cui è legata una gemma, o cammeo, con vesta parimente nera, con anello in dito e con catena d'oro al collo, Riccardo Gouthvell Consigliere privato d' Enrico VIII, re d'Inghilterra; l'altro che rappresenta un uomo grasso con le mani sovrapposte e che tiene nella mano di sotto un foglio avvolto, è, come si crede, Martin Lutero famoso eresiarca, ed altro finalmente che figura una donna con panno bianco in testa, che è molto più finito degli altri due, non si sa di chi sia. Eccellentissimo poi è il Ritratto, che si conserva nella stessa Real Galleria nella stanza dov'è la celebre raccolta de' ritratti de' Pittori, che si son dipinti da loro medesimi, il quale fece l'Holbein di propria mano con matita rossa, e nera, con veste turchina in campo giallo, e tutto acquerellato con tanta diligenza, che non si può sperare di più; e forse questo è uno di quei due ritratti acquerellati che rammenta il Baldinucci, il primo de' quali era posseduto da Jacopo Razet, il secondo da un certo Bartolomeo Ferreris.⁴

Holbein entrò a pieno titolo nel novero dei pochi rappresentanti dell'arte tedesca che poteva confrontarsi con i maestri del grande Rinascimento italiano. Forse, solo l'assenza dello studio della classicità romana che si evidenzia in Winckelmann, Füssli o Kugler, impedì all'arte holbeiniana di giungere al culmine della perfezione.

Ma furono Wornum (1867) e Woltmann (1874-76) a creare una ricerca scientifica su Holbein: il primo, con un'importante analisi critica; il secondo, invece, con una più ampia visione storica animata dal desiderio di svelare l'atmosfera spirituale di cui erano intinte le opere del maestro.

Da Woltmann, infatti, si volle considerare l'opera di Holbein intrisa di realismo puro, cui conferì, inoltre, il marchio di nobiltà della bellezza e delle grandiosità classiche. Già prima dell'inizio del Novecento, Black, Grimm e

⁴ BASTIANELLI L. e compagni (1772), "Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame dalla prima restaurazione delle nominate belle arti fino ai tempi presenti", tomo V, Marzi Domenico e compagni, Firenze, pp. 19-20.

His, grazie a ricerche accurate e analisi d'archivio, stabilirono le fondamenta per i successivi tentativi di allargare la conoscenza della personalità dell'artista.

Nel 1913, Chamberlain scrisse una monografia ricca di spunti interpretativi e a essa seguirono, entro due decenni, le vaste indagini critiche di Christoffel (1924), Stein (1929) e Waetzoldt (1938). Subito dopo la seconda guerra mondiale comparvero i saggi di Schmid (1945-48) e di Ganz (1950). Tuttavia, è con l'opera di Pinder (1951) che s'inaugurò una nuova immagine dell'arte di Holbein: si tentò cioè di rendere manifesta la sua visione di artista che superò il classicismo del Rinascimento per riconnettersi al manierismo aulico internazionale.

Molti furono gli artisti che s'ispirarono alle opere di Holbein, uno in particolare fu Caravaggio, infatti

tra luglio 1599 e luglio 1600, Caravaggio dipinse in San Luigi dei Francesi le due grandi tele con la *Vocazione di Matteo* e il *Martirio del Santo*, ancora simmetricamente appese nella Cappella Contarelli. [...] Quale fu dunque l'«artificio» di Caravaggio per dare massimo risalto alla conversione del Santo? [...] Questa scena, comune nell'iconografia cristiana del Trecento in poi, fu inscenata da Caravaggio con un'intensità rappresentativa mai vista, e ricorrendo a molteplici fonti visive. Una di queste fu identificata dal pittore tedesco Joachim von Sandrart già nel 1675: la prima figura a sinistra, quella del giovane che con la destra rastrella delle monete dal tavolo e con la sinistra tiene stretta una borsa col denaro, è tolta di peso da una xilografia di Hans Holbein che illustrava la *Danza della morte*, molto popolare anche in Italia.⁵

Infatti, nel saggio critico di Sandrart *Teutsche Academie*, del 1675, troviamo questo passo:

... Infine, a sintesi delle lodi, dirò che ancor vivente era tenuto in così alto conto,

⁵ SETTIS S., *Scusate, chi di voi è Matteo?* (GENOVA / LEZIONI D'AUTORE), il Sole 24 Ore, 13 gennaio 2013, p. 31.

che i più eccellenti tra gli italiani non si peritavano di introdurre, nelle proprie opere, molte delle sue invenzioni, in particolare Michelangelo Caravaggio, ad esempio nel suo Matteo gabelliere convertito da Gesù, o anche nel giocatore che raccoglie il denaro dal tavolo, e via dicendo. E mi risulta che... Rubens lo apprezzasse moltissimo.

Inoltre, Winckelmann scrisse nella sua *Geschichte der Kunst des Altertums* (*Storia delle arti del disegno presso gli antichi*):

Holbein, e Alberto Durer, i padri delle arti del disegno in Germania, un'abilità sorprendente in ciò dimostrarono, e se, come Raffaello, Correggio, e Tiziano, avessero avute sott'occhio e studiate le opere degli antichi, pareggiati probabilmente gli avrebbero, e fors'anco superati (Winckelmann, 1783: 58, I libro, cap. III).

Oppure, Goethe nella sua *Teoria dei colori* (*Zur Farbenlehre*, 1810) scrisse che

Holbein imita con grande fedeltà i colori degli oggetti della natura. Egli è più morbido, nelle tinte, di quanto non sia Dürer, sa maneggiare più abilmente il pennello e di rado in lui accade che la precisione degeneri in durezza.

Inoltre, J. Rousseau nei cenni critici su Holbein il Giovane disse

Quando penso a Holbein, mi immagino uno di quei giganti del Nord che hanno condotto le razze germaniche all'assalto del mondo latino... Mai campione dell'arte è stato armato come Holbein per sfidare l'Italia in tutti i generi e su tutti i terreni (Rousseau, *Hans Holbein*, 1885).

... Nā tabulā si quis uideat, quā pinxerit Hansus
Holbius, ille artis gloria prima suae:
Protinus exclamet, Potuit Deus edere mōstrū

Quod uideo: humanae nō potuêre manus.
 Icones hae sacrae sunt (optime lector)
 Artificis, dignum quod uenerêris opus.
 Proderit hac picture animum pautisse salubri,
 Quae tibi diuinas exprimit historias.
 Tradidit arcano quaecūque uolumine Moses,
 Totaque alii uates, gens agitata Deo,
 His HANSI tabulis repraesentantur...⁶



(Fig. 47) *Gli Ambasciatori esposto* (National Gallery – Londra, 1533).

⁶ ... chiunque veda infatti una tavola dipinta da Hans Holbein, a gloria precipua dell'arte sua subito esclamerà: "Solo Dio ha potuto produrre una meraviglia come quella che vedo: mani umane non poterono!". Queste sacre immagini dell'artista, buon lettore, sono opera degna di venerazione: lo spirito trae giovamento da questa salutifera pittura che ti espone storie divine. Tutto ciò che Mosè ha tramandato per mezzo di arcano libro, e tutto quanto tramandarono altri vati, gente ispirata da Dio, in queste tavole HANS trova rappresentazione... (BOURBON N., *Historiarum veteris testamenti icones ad vivum expressae*, 1539).



(Fig. 48) Gli Ambasciatori Jean de Dinteville e Georges de Selve.

3.3 Gli Ambasciatori Jean de Dinteville e Georges de Selve

Il quadro del pittore Hans Holbein il Giovane è collocato alla National Gallery di Londra (*Fig. 47*) e reca firma e data a sinistra in basso, nella parte ombrata del pavimento: “IOANNES HOLBEIN PINGEBAT 1533”. Il dipinto si trovava a Polisy, il castello di Jean de Dinteville, e nel 1653 venne portato a Parigi. All’epoca, il cronista Camusat, canonico della cattedrale di Troyes, scriveva in una lettera: “Si considera questo dipinto, secondo il giudizio dei più abili pittori, il più bello che la Francia possieda”. Venduto all’asta a Parigi il 25 aprile 1787, passò nelle mani del mercante d’arte Lebrun, che nel 1792 lo vendette in Inghilterra. Dal 1808-09 è catalogato presso la collezione dell’Earl of Radnor a Longford Castle. Nel 1890, lo acquistò la National Gallery (Hervey, *Holbein’s Ambassadors*, 1900).

A sinistra, vediamo Jean de Dinteville, decorato dell’ordine di San Michele, con il fodero del pugnale che reca la dicitura: “AET. SVAE. 29”. Ciò per rammentare che egli, all’epoca, aveva 29 anni. Lo vediamo ritratto mentre indossa una veste quasi regale, con una casacca in seta rosa che lascia vedere i tagli e gli sbuffi della camicia bianca sottostante, una veste nera e una casacca dello stesso colore guarnita di una ricca pelliccia di volpe bianca. Indossa delle calzature con un leggero sbuffo e un cappello nero. Al collo di Dinteville pende un medaglione con l’immagine di *San Michele che sconfigge il demonio*. Alla cinta in vita troviamo la spada, dall’elsa scura, con la stupenda decorazione che orna la fodera del pugnale e la nappa che vi è appesa. L’atteggiamento del protagonista al lato sinistro è quello di una persona sicura di sé, baldanzoso e che ostenta la propria ricchezza.

A destra, vediamo il vescovo di Lavaur, Georges de Selve (1508-1541) che, all’epoca, aveva 25 anni e ciò è dimostrato dalla scritta del bordo del libro su cui appoggia il gomito: “AETATIS SVAE. 25”. Egli indossa un vestito più sobrio, poiché era prelato, anche se altrettanto sontuoso: la cappa scura,



(Fig. 49) *Jean de Dinteville, dettaglio.*

Infatti, è foderata di pelliccia di visone ed è riccamente damascata, se pur appaia cupa.

Jean de Dinteville (1504-1555), diplomatico francese e signore di Polisy, balivo di Troyes (Fig. 49), si recò cinque volte in Inghilterra come ambasciatore o inviato, mentre Georges de Selve (Fig. 50), già nel 1526 divenne vescovo di Lavaur e anch'egli fu inviato più volte presso il papa, l'imperatore e, per tre anni, a Venezia. Quest'ultimo, nel periodo pasquale del 1533, si recò in visita all'amico Dinteville a Londra, in veste privata, dove rimase sino alla fine di maggio. La visita a Georges de Selve coincise con un evento molto particolare per la storia europea: il matrimonio di Enrico VIII con Anna Bolena, rito celebrato al culmine delle dispute teologiche che avrebbero condotto alla definitiva scissione della chiesa anglicana da quella cattolica, dando origine alla Riforma protestante.

A questo riguardo, l'artista inserì molteplici riferimenti alla critica

circostanza storica, infatti, accanto al liuto con la corda spezzata, simbolo di discordia, troviamo la traduzione di Lutero del “*Veni Creator Spiritus*” e l’inizio dei Dieci Comandamenti; in alto, sono presenti gli strumenti per lo studio del cielo e della terra, allusione al mondo divino e a quello umano. Il pavimento in stile cosmatesco⁷ non può che riferirsi a quello del santuario di Sant’Edoardo nell’abbazia di Westminster (il fulcro della chiesa anglicana), l’unico nel suo genere in Inghilterra, che emulava il modello di Roma e fu importato attorno al 1268. Infine, in primissimo piano e in stile molto *pop*, a perenne monito, Holbein dipinse una strana macchia: un teschio in anamorfosi, cioè deformato in modo tale da poterlo riconoscere solo ponendosi da un’angolazione esterna, sul lato destro, oppure, osservandolo attraverso una lente di ingrandimento (Baltrušaitis, *Anamorphoses*, 1955).

Altri riferimenti alla morte nel dipinto sono il fermaglio del berretto di Dinteville che si presenta a forma di teschio. Il liuto citato precedentemente accenna a sua volta alla rottura dell’armonia con la sua corda spezzata, riferimento politico per taluni, cioè la rottura di un filo che distrugge una tela diplomatica. Il mappamondo sul tavolino, per esempio, è la reale riproduzione del globo terracqueo eseguito nel 1523 dal norimberghese Johannes Schöner, intimo amico di Copernico, con l’indicazione dei luoghi importanti per Dinteville aggiunti dal pittore, come ad esempio, Polisy. I due libri aperti sono opere a stampa diffuse all’epoca: a sinistra, vediamo la *Kaufmanns-Rechnung* di Peter Apian, edita a Ingolstadt nel 1527; a destra, invece, vi è il *Geistliches Gesangbüchlein* di Johann Walther, edito a Wittenberg nel 1524. Sulle pagine del volume si leggono due inni di Lutero,

⁷ Lo *stile cosmatesco* è una definizione usata nella storia dell’arte e in architettura, relativamente a un tipo di ornamentazione caratteristica dei marmorari romani in età romanica, consistente nell’abbellire pavimenti, cibori e chiostri mediante tarsie marmoree cromatiche di forme svariate e fantasiose. Lo stile cosmatesco prende il nome dalla famiglia di artigiani italiani che lavoravano con un sistema d’intarsi geometrici di pietre di sagoma e formato differenti (diversamente dai quadratini di uguale dimensione utilizzati nei mosaici classici), (*web*).



(Fig. 50) *Georges de Selve, dettaglio.*

Il cui contenuto rimanda al repertorio tradizionale della Chiesa cattolica: “Komm heiliger Geyst...” (“*Veni Creator Spiritus*”) e “Mensch wiltu leben seliglich” (“Se vuoi vivere spiritualmente...”), che si riferiscono all’opera di conciliazione del vescovo Georges de Selve, il quale cercò di riunire le confessioni religiose.

Per quanto concerne l’indagine “genetica” dei due effigiati, essi furono identificati come il poeta di corte Thomas Wyatt e il suo amico, l’antiquario John Leland (Woltmann e Wornum); in seguito, invece, essi furono accostati al duca Ottone Enrico di Wittelsbach e a Filippo il Valoroso del Palatinato-Neuburg (Woltmann). Infine, solo nel 1900, la storica dell’arte Mary F. S.

Hervey riuscì a identificarli con certezza: Jean de Dinteville e Georges de Selve. Ciò, anziché porre fine alle interpretazioni e ai dubbi su questi, pressappoco, quattro metri quadrati di tela, li accentuò: il dipinto di Holbein era semplicemente un doppio ritratto?

Ciononostante, il primo studioso ad accorgersi che molti quadri del Rinascimento furono realizzati secondo una meticolosa grammatica iconologica fu, all'inizio del Novecento, lo storico tedesco Aby Warburg, ai cui scolari si devono le grandi critiche delle tele di Botticelli e Leonardo. Tuttavia, un'interpretazione recente dell'opera di Holbein fu quella dello storico John North, nel libro *Il segreto degli Ambasciatori* (2005).

Intanto, la penuria di ordinazioni dovuta alla Riforma spinse Hans Holbein il Giovane a trasferirsi in Inghilterra dal 1526, divenendo ben presto una celebrità assoluta: per il re e i nobili inglesi eseguì i più alti capolavori, in uno stile nitido e sicuro, rinvigorito dal soggiorno lombardo dove ebbe modo di conoscere a fondo la ritrattistica rinascimentale di stampo aulico, che unì alla sua abilità tutta nordica di riprodurre perfettamente gli accessori.

3.4 Il macrocosmo holbeiniano

Un elemento importante del quadro di Holbein è il pavimento a intarsio che è una copia abbastanza fedele di quello del santuario dell'abbazia di Westminster (*Fig. 51*), eseguito da maestranze italiane all'inizio del Trecento, anche se non è mai stata data alcuna spiegazione convincente per la scelta del dettaglio. Il pavimento della cattedrale di Westminster, a questo proposito, rappresenta l'esempio più raffinato di stile cosmatesco al di fuori dell'Italia, nonché il più grande e il meglio conservato, con circa la metà dei suoi elementi originari nella loro collocazione. Tuttavia, il disegno del pavimento è molto importante per comprendere l'arguzia di Holbein nella sua opera: si tratta di una serie di variazioni astratte, cerchi e fiori che

rappresenta la visione del mondo (19.683 anni) secondo il sistema tolemaico che colloca la Terra al centro dell'Universo.

Holbein, a questo proposito, semplificò la trama del disegno aggiungendo una stella a sei punte (Stella di David) nel cerchio centrale. L'iscrizione originale incisa in bronzo (oggi perduta) nel pavimento di Westminster fornisce una prova tangibile che intorno al cerchio centrale si leggeva originariamente: "*Spericus archetypum, globus hic monstrat macrocosmum*". È molto probabile che Holbein e i suoi mecenati conoscessero il significato recondito di quel disegno, simboleggiante il macrocosmo, il cui modello risaliva ai diagrammi del Medioevo. Questi tipi d'immagini continuarono a essere realizzate sino al Rinascimento: per esempio, i francesi Charles de Bovelles e Oronce Fine inserirono diagrammi molto simili nei loro testi. Tuttavia, i versi scritti lungo il perimetro del quadrato esterno del pavimento dell'abbazia risalgono al 1268, durante il regno di Enrico III e attribuiscono al mosaicista romano Odorico, il suo autore. Un'altra parte della scritta, forse collocata su una striscia intorno alle quattro sfere esterne, prevede la durata del mondo o "*primum mobile*". Intorno al cerchio centrale appare la famosa scritta "*Spericus archetypum, globus hic monstrat macrocosmum*" e Steven Wander rilevò l'ambiguità del verso, infatti, non era chiaro se "*spericus*" e "*globus*" si riferissero al cerchio centrale.

Come Wander osservò, i concetti di archetipo e macrocosmo nella cosmografia medievale erano differenti: "L'archetipo si riferisce all'idea del mondo nella mente di Dio prima della sua realizzazione nella materia. Il macrocosmo denota questa idea del mondo dopo la sua formazione in materia, è il mondo sensibile formato da quattro elementi".⁸

Secondo il modo d'interpretare l'iscrizione, il cerchio centrale rappresenterebbe il macrocosmo archetipico, oppure, il contrasto tra l'archetipo e il macrocosmo. Nonostante la dubbia interpretazione traduttiva

⁸ WANDER H. S. (1978), "The Westminster Abbey Sanctuary Pavement", *Traditio*, 34, p. 148.



(Fig. 51) Il pavimento dell'Abbazia di Westminster.

dell'iscrizione centrale, essa rappresenterebbe palesemente l'importanza cosmologica del disegno come fosse un diagramma dell'Universo. Questo disegno si nota anche nella Cappella Sistina e fu realizzato simmetricamente sotto la *Creazione di Adamo* di Michelangelo.

Pertanto, il disegno del pavimento può essere considerato un diagramma del



(Fig. 52) Pavimento e piede di Dinteville, dettaglio.

Macrocosmo: infatti, il modello di cerchi e quadrati si riferisce a una tradizione che risale alle enciclopedie medievali focalizzando le idee cosmologiche e l'armonia del mondo intero. Inoltre, esso visualizza le teorie di Pitagora e del pensiero platonico elaborato dai filosofi greci, per quanto concerne la struttura essenziale del macrocosmo e del microcosmo, relazionando i quattro elementi del mondo ai quattro temperamenti dell'uomo, alle quattro stagioni dell'anno e alle quattro età dell'uomo.

Questa tradizione di pensiero fu ereditata dagli enciclopedisti medievali che dettero forma visiva a queste nozioni con l'introduzione di schemi nei loro testi. La continuità della tradizione, nel XVI secolo, è documentata inoltre da un'illustrazione tratta dal *Liber de Generatione* di Charles de Bovelles e pubblicato nel 1510. Un altro francese, Oronce Fine, incluse uno schema molto simile nel suo *Protomathesis*, pubblicato nel 1532, l'anno precedente alla data di esecuzione degli *Ambasciatori* di Holbein.

Altre variazioni di questo modello si ritrovano in monumenti fondamentali dell'arte rinascimentale: dal pavimento della Cappella Sistina che assume la caratteristica tipica del macrocosmo, mentre la *Creazione di Adamo* per diretta interpretazione rappresenta il microcosmo (questo simbolismo rafforzerebbe il significato centrale dell'affresco di Michelangelo e quello dell'intera cappella nel suo complesso), sino al diagramma macrocosmico che pare abbia ispirato Raffaello Sanzio nell'elaborazione della volta della *Stanza della Segnatura* (Fig. 53). Infatti, se esaminiamo meglio il soffitto della *Stanza*, esso non solo ci apparirà come un diagramma del macrocosmo ma riconosceremo nella figura della Teologia, la sua leggerezza e ariosità, contrapposte alla pesantezza e alla solidità della filosofia. Pertanto, la



(Fig. 53) Volta della Stanza della Segnatura (Sanzio Raffaello, 1508-1511).

Teologia è associata all'Aria, mentre la filosofia è opportunamente collegata alla Terra. Allo stesso modo, la nitidezza e la spigolosità della Giustizia saranno in contrasto con le curve sinuose della Poesia. Qui, la Giustizia è identificata con il Fuoco, mentre la Poesia con l'acqua. Pertanto, la connessione narrativa tra le scene poste agli angoli del soffitto opera come le qualità attribuite agli elementi adiacenti nel sistema macrocosmo. Per esempio, la Teologia e la Giustizia sono collegate alla "caduta dell'uomo", mentre il calore sarà condiviso dall'Aria e dal Fuoco. Un'altra variazione di questo modello, per esempio, la troviamo nell'architettura rinascimentale, come nel piano di Bramante per San Pietro, in cui vi sono davvero molte somiglianze. Infine, Tycho Brahe, grande astronomo danese, un tempo chiamato in italiano Ticone, utilizzò questo diagramma come modello per il suo celebre osservatorio di Uraniborg.

La saggezza umana, quindi, era una conoscenza enciclopedica di tutti gli elementi, grazie alla sua posizione centrale nella creazione. Infatti, attraverso i sensi, l'uomo riesce a percepire il mondo fisico e tramite l'intelletto, egli partecipa al regno dell'intelligenza pura. Questa conoscenza gerarchica che inizia con il senso seguito dalla ragione e termina con la visione intellettuale fornisce un quadro concettuale per la comprensione del dipinto. La ragione discorsiva svolge un ruolo cardine tra il senso e l'intelletto. Infatti, la ragione consente di porre ordine e di strutturare l'esperienza sensibile, così come la suddivisione in senso orizzontale e verticale del dipinto permette di mettere ordine nel quadro.

Il macrocosmo di Holbein il Giovane è nel tavolo costituito dai due piani che rappresentano simmetricamente il "Regno celeste" e il "Regno terrestre"; i due piani che sono le dominanti orizzontali del quadro e che servono a



(Fig. 54) Il Torquetum, dettaglio.

Differenziare il “Regno terrestre” (con gli oggetti del piano inferiore, come il globo terracqueo) e quello “celeste” con gli strumenti astronomici della parte superiore. Pertanto, i due effigiati che formano le verticali dominanti del quadro collegano i due regni, rammentando la posizione unica dell’uomo nella concezione rinascimentale della creazione.

Sul tavolo, coperto da un tappeto, compaiono una sfera celeste e degli strumenti matematici e fisici: compassi, astrolabi, un orologio solare i cui quadranti si succedono sulle quattro facce del poliedro, un calendario cilindrico, un goniometro e un *torquetum* (Fig. 54, strumento astronomico medievale usato per rilevare e convertire misure in tre serie di coordinate: orizzontale, equatoriale ed eclittica. Il *torquetum* diviene così un computer



(Fig. 55) Il ritratto di Nikolaus Kratzer (Louvre – Parigi, 1528).

analogico). Gli strumenti citati ricompaiono, senza enormi differenze, anche

nel ritratto dell'astronomo *Kratzer* (Fig. 55). L'opinione comune, avanzata da molti critici, è che tali oggetti corrispondessero alle particolari sfere d'interesse dei personaggi ritrattati, legati vicendevolmente dalla passione per la musica e per le scienze matematiche. Ciò non può essere ampiamente confermato.

Un aspetto importante, a questo riguardo, è la teoria politica rinascimentale e il suo principio cardine sul quale doveva reggersi il governo, che necessariamente doveva essere connesso all'armonia e la pace, modelli universali che si credeva fossero in unione con la struttura del macrocosmo. Tuttavia, i limiti umani rendevano quest'obiettivo irraggiungibile.

A questo proposito, la corda spezzata del liuto rammenta lo stesso motivo individuabile nell'*Emblematum Liber* di Alciati, in cui la corda rotta è paragonata alle difficoltà di giungere all'armonia pura nelle alleanze politiche; infatti, anche il libro luterano degli inni si riferisce alla solita problematica religiosa. Ciononostante, per trascendere i limiti della ragione umana bisognava aspirare alla *visio intellectualis*, cioè la visione intellettuale, come affermava Nicolò Cusano.

Fondamento del pensiero di Cusano è la conoscenza: essa esiste solo quando vi è la proporzione tra ciò che si conosce e ciò che si vuole conoscere. Per esempio, nel suo celebre scritto *La dotta ignoranza*, egli inquadra la conoscenza come una caccia infinita alla verità, la “preda” che è continuamente inseguita ma che resta sempre un passo avanti al cacciatore (cioè, all'intelletto e alla ragione umana). Da questo punto di vista, gli *Ambasciatori* di Holbein e il suo macrocosmo racchiuso nella cornice del quadro rappresentano la conoscenza svelata e un “poligono infinito di lati”.

Nel pensiero di Cusano è di rilevante importanza la conoscenza di Dio e l'infinità dell'Essere-Dio lo porta a scrivere della “coincidenza degli opposti”, l'unione dei contrari. Infatti, tutti gli opposti coincidono in Dio, poiché Egli, essendo infinito, è di là del principio d'identità e di non contraddizione. Pertanto, Dio è l'unità degli opposti. In Dio, luce e tenebre,

giorno e notte, uomo e donna coincidono, sostanza e non sostanza, cioè, esse corrispondono alle opposizioni equilibrate proposte dal dipinto, per quanto concerne quelle attive/contemplative e celesti/terrestri, che, infine, sono i risultati dell'applicazione della ragione discorsiva al mondo.

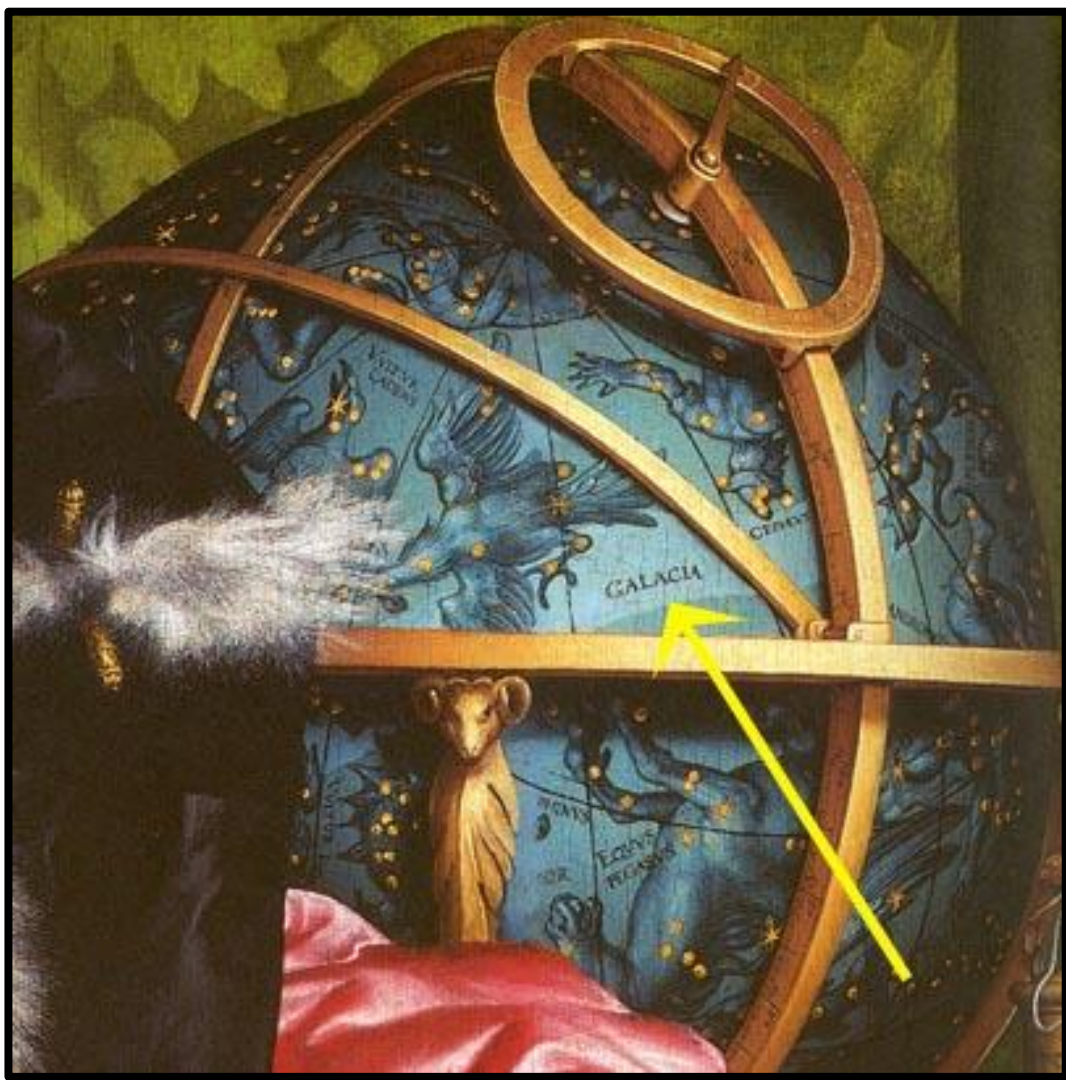
3.5 Dettagli e visione anamorfica

Descrivere... come normali ore possono essere (dall'ombra del Sole) veramente determinate, si troverà non essere lavoro di destrezza da pittore.

JOHN DEE, prefazione alla traduzione di H. BILLINGSLEY degli
Elementi di Euclide (Londra, 1570).

Per quanto concerne il “Regno celeste” del piano superiore del tavolo, il globo mostra le costellazioni nella forma degli omonimi esseri mitologici: per esempio, si nota la posizione di rilievo della costellazione del Cigno, contrassegnata come “GALACIA” (*Fig. 56*). Inoltre, la latitudine del globo non è quella di Londra ma si trova all'altezza della Spagna o dell'Italia ed è pari a 42, 43 gradi circa. Questo scarto relativo alla latitudine si riferirebbe ai limiti della scienza umana e potrebbe anche accennare alle differenze dei punti di vista politici e religiosi tra Londra e Roma. Il globo è molto simile a quello del norimberghese Johannes Schöner del 1533, già nel *Science Museum* di Londra.

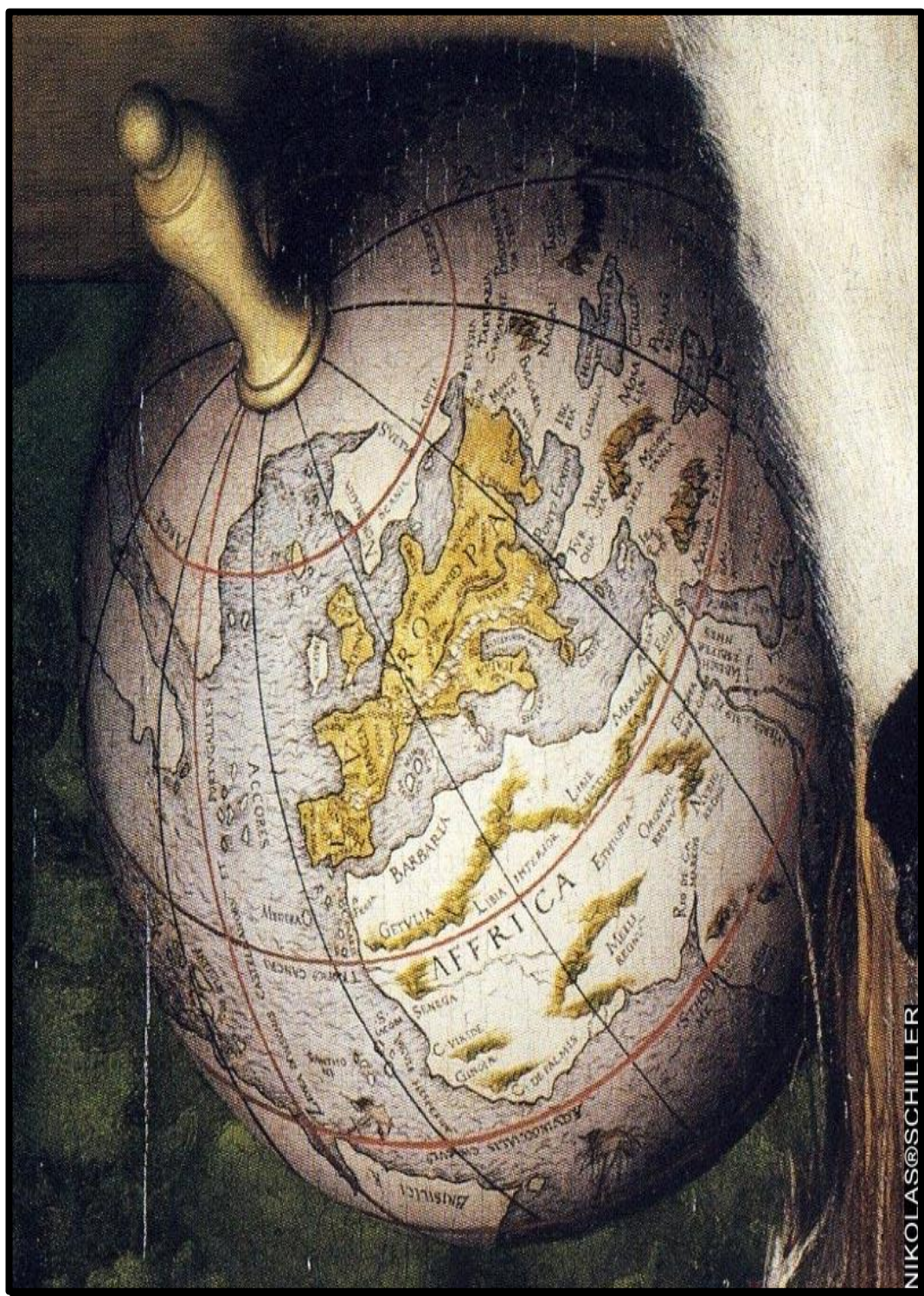
Il “Regno terrestre”, invece, comprende una rappresentazione del Nuovo Mondo con una visibile linea di demarcazione tra i possedimenti spagnoli e



(Fig. 56) Sfera armillare (astrolabio sferico), dettaglio.

quelli portoghesi, stabilita dal Papa con il trattato di Tordesillas del 1494. Inoltre, ad un esame attento, possiamo individuare il corso di circumnavigazione di Magellano che fu tracciato dall'artista sul globo (Figg. 57-58). Holbein, però, apportò delle modifiche variando sostanzialmente le parole *Britannia* e *Polisy*; infatti, il primo termine compare segnato come *Pritannia* e il secondo come *Policy*.

Il libro che si trova sul lato destro, del quale abbiamo trattato in precedenza, cioè quello di aritmetica di Peter Apian, è una specie di volume-guida per i commercianti relativo al cambiamento sociale del periodo segnato dalla crescita della borghesia. Georges de Selve discendeva da una famiglia di



(Fig. 57) Il mappamondo, dettaglio.



(Fig. 58) Ingrandimento del mappamondo con l'indicazione "POLICY".

commercianti e questo elemento è significativo. La pagina del volume inizia con la parola *Dividirt* come notato da Foister. Una scelta rilevante e sempre connessa alle divisioni politiche e religiose.

Va precisato che i tempi indicati sulle diverse superfici degli oggetti del dipinto non concordano tra loro; è stato inoltre osservato che lo gnomone non fu impostato per una latitudine nord, piuttosto per una corrispondente a quella dell'Africa settentrionale. Queste discrepanze sono collegabili a quelle relative all'impostazione della meridiana cilindrica e al liuto con la corda spezzata. Tutto ciò è legato al tema dei limiti della scienza umana che è limitata dalla natura finita dell'uomo. Inoltre, la forma poliedrica inscenata da Holbein rappresenta un'altra manifestazione della maestria dell'artista nell'arte della prospettiva, come dimostrano il liuto e il teschio anamorfico. Come per il volume di aritmetica, il pittore raffigura delle pagine reali: in questo caso, però, le pagine non sono rappresentate in ordine consecutivo

come nel libro reale.

I due ambasciatori sono in netto contrasto tra loro: la figura di Dinteville appare alquanto attiva, raffigurato mentre regge il pugnale, mentre quella del vescovo sembra più assorta e in penombra, anche se entrambi hanno un'espressione molto simile. A questo proposito, è importante la connessione tra il pensiero di Erasmo da Rotterdam e il pittore descritto da Davide Panagia:

Le connessioni fra Erasmo e Holbein vanno di là dall'aiutarci a comprendere gli *Ambasciatori*. Nell'*Elogio della Follia* Erasmo ingigantì notoriamente il tema della vanagloria della conoscenza – un argomento chiaramente accessibile agli studiosi del Rinascimento, da Tommaso Moro a Sebastian Brant e a Cornelio Agrippa. Questi autori invece di glorificare le scienze, dileggiarono l'acquisizione della conoscenza focalizzando la loro attenzione su come i sensi ingannassero la mente. [...] In questo contesto di bufale scientifiche e follie politiche, gli *Ambasciatori* di Holbein divenne la rappresentazione allegorica dell'incontro fra la vanità della conoscenza e la vanità del potere terrestre.⁹

Per quanto riguarda gli oggetti sul piano superiore (*Fig. 59*) e inferiore (*Figg. 60*), essi sono strettamente collegati al *Quadrivium*, cioè le quattro scienze matematiche delle sette arti liberali: aritmetica, geometria, musica e astronomia. In questo caso, però, non si tratta del *Quadrivium* tradizionale delle Università medievali, ma quello di un nuovo apprendistato basato sull'esperienza diretta e le applicazioni pratiche. Nell'utilizzo del Quadrivio per lo studio del mondo, gli esseri umani mostrano la loro somiglianza a Dio. Così, applicando il Quadrivio alle discipline dell'universo, gli esseri umani ripercorrono la creazione di Dio nel pensiero umano.

Nel quadro, i libri e gli strumenti appartengono alle “entità razionali e le

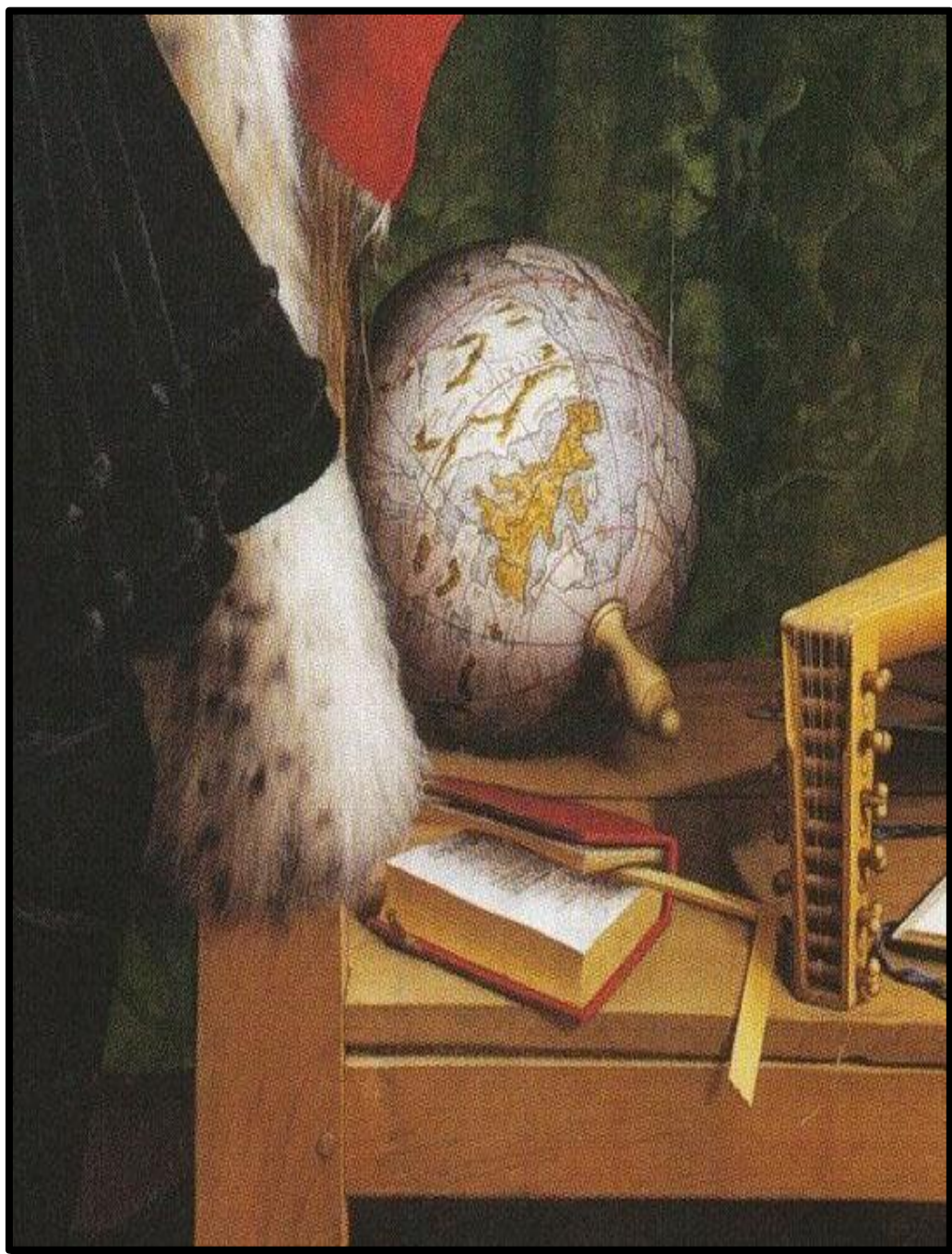
⁹ PANAGIA D. (2006), *The Poetics of POLITICAL THINKING*, Duke University Press, Durham (NC), p. 29, (Tr. mia).



(Fig. 59) *Gli strumenti del ripiano superiore, dettaglio.*

Forme artificiali” del mondo umano concettuale realizzato a immagine e somiglianza del mondo delle “entità reali e forme naturali”, che sono il prodotto della creazione divina.

La ragione umana, pur conseguendo un tipo di conoscenza positiva, è necessariamente limitata e imprecisa poiché basata su sensi limitati alla ragione. A questo riguardo, la comprensione dei limiti del pensiero umano aiuta nella spiegazione di alcuni dettagli del quadro: anzitutto, le diverse facce poliedriche della meridiana sul piano superiore non sono assolutamente coerenti tra loro; il liuto dello scaffale inferiore, come sappiamo, ha una corda spezzata; infine, in modo rilevante, troviamo l’elemento del teschio anamorfico, in primo piano, che richiama dogmaticamente l’attenzione sulla transitorietà umana.





(Fig. 60) Il ripiano inferiore, dettaglio.

La rappresentazione deformata di questo teschio holbeiniano rappresenta a tutti gli effetti un limite per la visione umana e noi in quanto spettatori, siamo chiamati ad osservarlo solamente lateralmente: la visione divina, invece, trascende i limiti umani di tempo e di luogo.

Come afferma Rudolf Arnheim nel suo volume *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, “non tutte le deviazioni date da una forma prendono il nome di ‘deformazione’; se si toglie un angolo da un quadrato e



(Fig. 61) *Il teschio, dettaglio.*

Si aggiunge in un altro punto del perimetro della forma, il risultato sarà un cambiamento della forma ma non una deformazione. Se s'ingrandisce il quadrato non si otterrà alcuna deformazione ma se si guarda il quadrato (o il nostro corpo) in uno specchio ricurvo, essa avrà origine. Infatti, una deformazione implica sempre l'impressione che l'oggetto sia stato

necessariamente spinto o tirato meccanicamente, come se fosse stato stiracchiato, compresso o piegato. Cioè, la forma dell'oggetto (o parte dell'oggetto) in questione, nella sua totalità, avrà subito un cambiamento nella struttura spaziale. La deformazione implica sempre un confronto tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere. Ciononostante, non sempre le deformazioni più semplici sono utili al nostro scopo: per esempio, la cosiddetta anamorfosi, di cui l'esempio più noto è il teschio di Holbein (*Fig. 61*), che sembra dipinto su uno strato di gomma e stirato fino a divenire irriconoscibile. Infatti, vedere una striscia di colore allungata come la proiezione di un teschio va di là dalle nostre possibilità e facoltà percettive umane. Inoltre, il contesto spaziale del quadro non contribuisce a questa interpretazione visiva. John Locke, a questo proposito, disse che «in quello stato non si può dire se siano da registrare sotto il nome di uomo o Cesare piuttosto che sotto il nome di babbuino o di Pompei». Un rettangolo si può definire tecnicamente un quadrato deformato, ma non lo si vede in questo modo poiché è una figura dotata di stabilità e di simmetria proprie.

La scelta del pittore di collocare il cranio al centro della composizione sembra intenzionale, ma la sintassi del quadro spiega che la mortalità umana oscura una visione diretta di Dio, il quale rappresenta il centro dell'Universo. Il cranio di Holbein ci rammenta i nostri limiti, è anche per questo motivo che Dinteville ha una spilla a forma di teschio sul berretto.

A questo proposito, Nicholas Mirzoeff afferma che

Un comune uso alternativo della prospettiva era l'anamorfosi: si tratta di un sistema in cui il punto di fuga non è collocato "davanti" all'immagine, ma sullo stesso piano della superficie pittorica, da una parte o dall'altra. Di conseguenza, l'osservatore deve allineare l'altezza degli occhi con il dipinto, e porsi da un lato per interpretare l'immagine, che, vista dalla posizione usuale, appare come niente più che una massa triangolare. L'anamorfosi rivela che la prospettiva è semplicemente una convenzione visiva e che, se portata agli estremi, produce risultati innaturali. All'inizio, l'anamorfosi faceva parte della teoria prospettica a livelli d'élite.¹⁰

¹⁰ ARNHEIM R. (1954), *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los

Mirzoeff proseguiva nel suo viaggio anamorfico scrivendo che Holbein utilizzò l'anamorfosi per farci comprendere che il potere degli effigiati non sarebbe bastato a placare l'ira della morte, che fa cadere la sua scure su tutti gli uomini della Terra, indipendentemente dallo status sociale del personaggio e la sua ricchezza. Infatti, "In modo simile, i missionari gesuiti in Cina usarono questo espediente per dimostrare la loro convinzione che le apparenze mondane erano illusorie. Disegni anamorfici apparvero anche in stampe e in altri media popolari fin dal sedicesimo secolo [...]" (Mirzoeff 2005, p. 90).

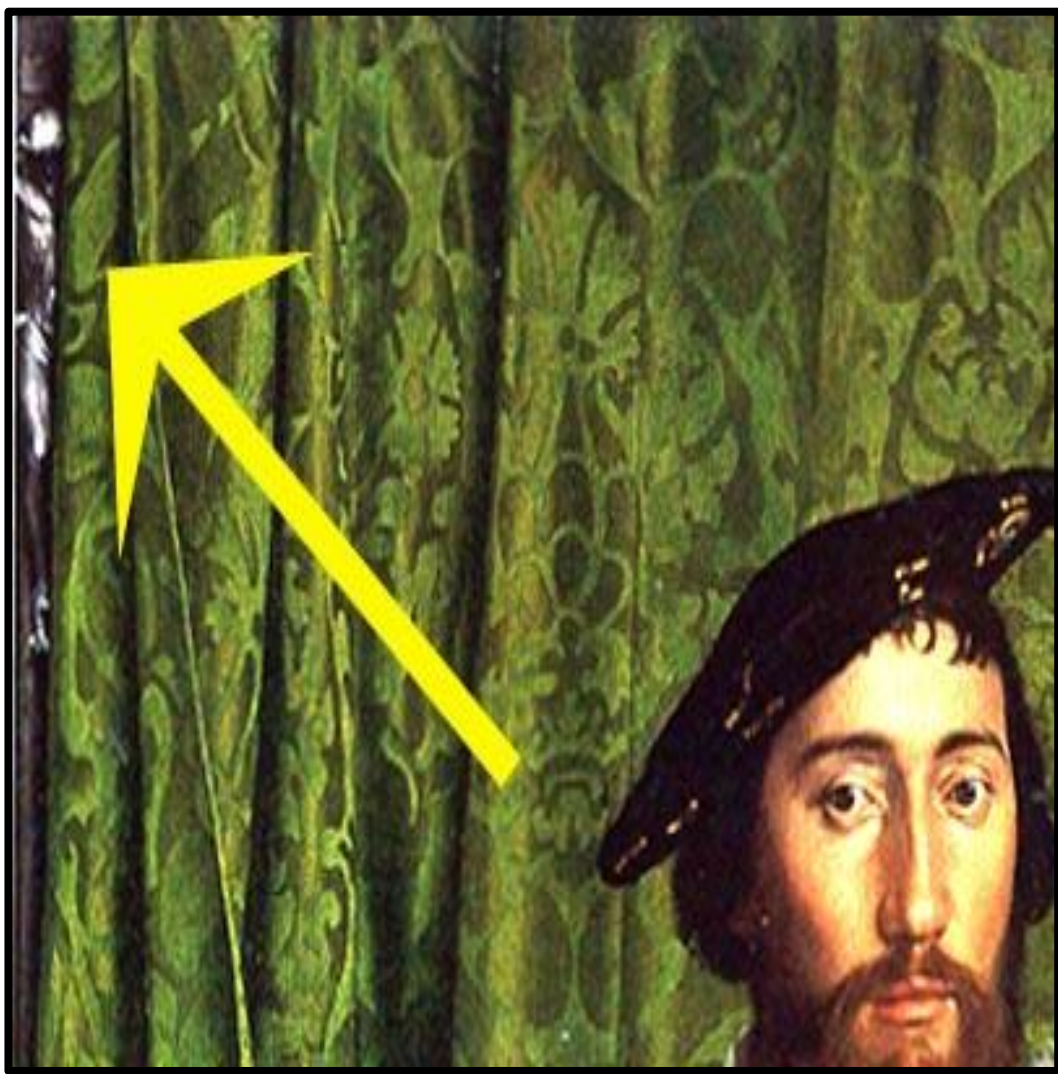
Jacques Lacan, per esempio, nel suo *Seminario XI*, oppose al sistema della prospettiva quello dell'anamorfosi per spiegare che "tali artifici installano nel supporto stesso della prospettiva (la tela o il quadro) un'immagine nascosta che rievoca la sostanza che vi si è perduta" (*Nota sulla relazione di Daniel Lagache*, 1966, p. 677). Questa sostanza perduta è il soggetto stesso (in quanto scisso), soggetto alla castrazione simbolica, come chiarì Lacan stesso nelle pagine dedicate all'anamorfosi del teschio nel quadro di Holbein:

Proprio nel cuore dell'epoca in cui si disegna il soggetto e si cerca l'ottica geometrica, Holbein rende visibile qualcosa che non è altro che il soggetto come nullificato – nullificato in una forma che, propriamente parlando, è l'incarnazione fatta immagine del *men-phi* [-φ] della castrazione, su cui è centrata tutta l'organizzazione del desiderio attraverso il quadro delle pulsioni fondamentali.¹¹

Lo sguardo, per Lacan, si configurava come qualcosa d'inafferrabile, poiché il soggetto ne è dipendente nel campo del desiderio. Ci troviamo al di fuori della funzione dell'occhio e proprio qui s'innestava la sua teoria della

Angeles: University of California Press. (tr. it. "Arte e Percezione Visiva" di Gillo Dorfles e integrazioni di Margherita Leardi. Milano: Feltrinelli 2005, 20. ed., pp. 215-216).

¹¹ LACAN J. (1964), "Il Seminario – Libro XI – I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi". Torino: Einaudi 2003, pp. 86-87.



(Fig. 62) *Il crocifisso, dettaglio.*

pulsione scopica (attraverso lo sguardo), cioè l'anamorfosi raccontata descrivendo l'opera di Holbein. Qui s'inseriva l'importanza del *trompe-l'œil* che Lacan illustrò con il celebre esempio di Zeusi e Parrasio.

Trattando de gli *Ambasciatori*, Lacan ribadì l'inafferrabilità (nonché la fascinazione) dello sguardo dicendoci che “questo quadro non è altro, come qualsiasi quadro, che una trappola per lo sguardo. In qualsiasi quadro, è precisamente quando si cerca lo sguardo in ciascuno dei suoi punti che lo si vede scomparire” (*Ibid.*, Lacan 2003, p. 87). Infatti, in tutti i quadri si annida una trappola per Lacan, una *cattura* per lo sguardo, ciò che egli definì il *doma-sguardo* (*dompte-regard*), in definitiva, colui che contempla un quadro è indotto a deporre il

suo sguardo. L'anamorfosi, a questo proposito, gioca un ruolo fondamentale poiché rende visibile la mancanza, si palesa, quindi, la castrazione citata precedentemente o (come affermava Lacan) "il soggetto come annientato" (*Ibid.*, p. 87).

Un altro particolare che rafforza questo pensiero di presenza-assenza è il crocifisso che s'intravede celato dal pesante tendaggio verde, nell'angolo sinistro superiore del dipinto e che suggerisce la duplice natura di Cristo. Nelle parole di Georges de Selve, Cristo rappresenta un'umanità "visibile, passibile e mortale", mentre nella sua divinità è "invisibile, impassibile, immortale, uguale a Dio, padre e figlio". La redenzione di Cristo dell'umanità attraverso la sua Passione è simboleggiata, soprattutto, dalla meridiana cilindrica di cui abbiamo trattato in precedenza, la cui data è simbolicamente fissata sull'11 Aprile che, nel 1533, era Venerdì Santo.

La presenza simultanea del cranio e del crocifisso (*Fig. 62*) ci rammenta il quadro di *San Girolamo nel suo studio*, poiché San Girolamo era un modello influente per l'umanista cristiano nella tradizione di Erasmo da Rotterdam. Un'altra allusione può essere quella tratta dal libro degli inni luterani sullo scaffale più basso, poiché si trattava di un tema molto popolare all'epoca che acquisì una vasta popolarità a livello visivo, grazie alle opere di Lucas Cranach e che compare altre due volte nelle opere di Holbein: nel pannello di Edimburgo e nel frontespizio della *Bibbia Coverdale*.

Tuttavia, qual è il significato del dipinto? La sapienza divina, la pace e la forza di volontà sono possibili solo per mezzo di Cristo. Questo tema è il nodo centrale del pensiero del vescovo Georges de Selve e che colpì molto l'artista. Infatti, in un discorso preparato per la "Dieta di Spira" del 1529, de Selve chiese alle opposte fazioni coinvolte nel conflitto, cioè la Chiesa cattolica e i Riformatori di "vincere se stessi con l'esempio di Gesù e di riunirsi nel corpo mistico di Cristo". In un discorso rivolto all'imperatore e al re di Francia, per esempio, de Selve chiese una pace spirituale, dove tutti fossero riuniti nel corpo di Cristo.

Pertanto, questo pensiero si fuse nell'arte del pittore ed egli dipinse proprio ciò che era irrapresentabile e quindi, inconoscibile: Dio. Ciò che Holbein impresse nel quadro fu una rete di segni che conduceva alla vera realtà celata nel mondo.

Nell'*Elogio della Follia*, Erasmo da Rotterdam scrisse: «[...] quello che a prima vista sembra essere la morte, se lo consideri attentamente potrebbe rivelarsi la vita, e così al contrario».

L'opera di Holbein, quindi, si colloca in una posizione dalla quale ci chiede di osservare l'invisibile, cioè, l'invisibile verità che si cela dietro la superficie delle apparenze.

3.6 L'anamorfosi: un panorama diacronico

J. Baltrušaitis (storico dell'arte, critico e diplomatico) nacque in Lituania nel 1903, in seguito si trasferì in Francia attorno al 1920, studiò alla Sorbona e fu allievo di Henri Focillon.

Il critico si occupò di qualsiasi problema riguardante l'immagine, la forma e le sue mutazioni. Partendo quindi dalla genesi e l'aspetto metamorfico delle forme, ampliò le sue ricerche grazie al rinvenimento di fonti inusitate ed eterogenee, analizzando, inoltre, architetture poco note e poco studiate.

Nel suo pensiero è possibile individuare alcuni filoni tematici predominanti che s'intrecciano profondamente fra loro. Da un lato, troviamo l'investigazione sull'immagine e la figurazione soprattutto fantastica e demoniaca del Medioevo, le forme architettoniche e scultoree dell'XI e del XII secolo: egli indaga come abbiano origine le une dalle altre, le loro metamorfosi e trasformazioni e il ruolo dell'immaginazione. Dall'altro lato, troviamo il Baltrušaitis dell'indagine sui miti, le fiabe, le leggende e le invenzioni che influiscono sul processo creativo.

Tra le sue numerose opere si ricorda *Anamorphoses ou magie artificielle*

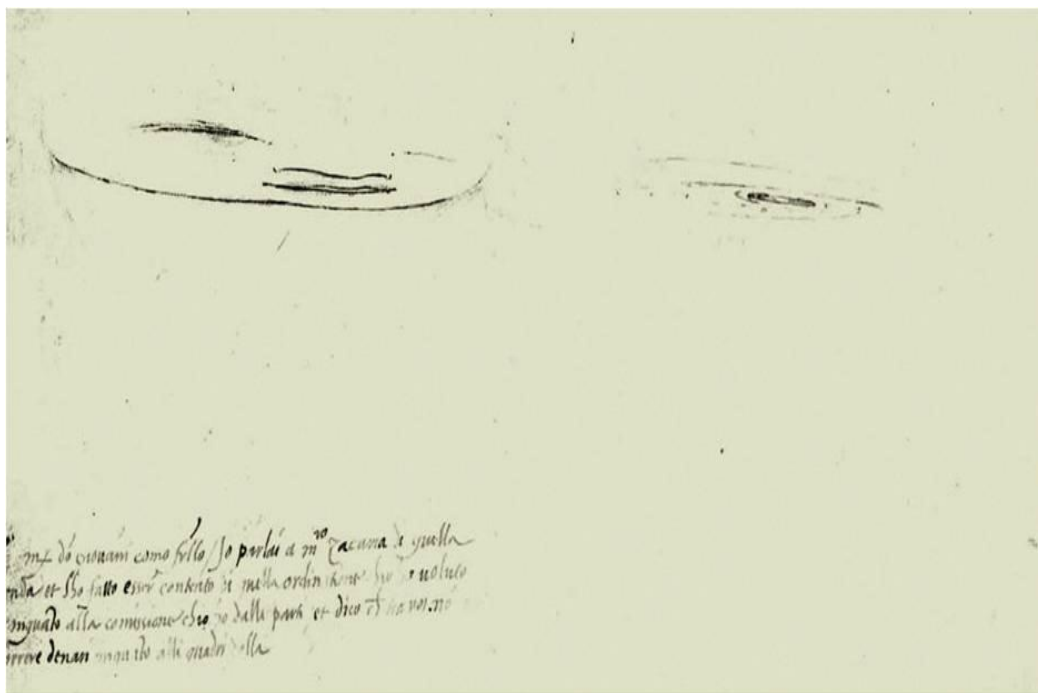
des effects merveilleux (Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi, 1^a ed. del 1955, riedito nel 1969) in cui Baltrušaitis investiga tutte le possibilità del gioco ottico citato nel titolo e le varie manifestazioni nel corso della storia dell'arte.

L'anamorfosi, di etimologia greca ("trasformazione") indicava un particolare tipo di immagine prospettica ottenuta per proiezione su un piano fortemente inclinato (anche su una superficie curva) rispetto all'osservatore; ciò causava una deformazione dell'immagine che risultava tanto più evidente quanto maggiore era l'inclinazione del quadro e quanto minore era la distanza del punto di vista dal piano contenente il quadro stesso. Di conseguenza, tali immagini risultavano assolutamente incomprensibili se viste di fronte, ma una volta posto l'occhio nel punto esatto la deformazione scompariva, lasciando il posto ad un'immagine perfettamente nitida e proporzionalmente precisa, nonché dotata di una forte carica illusiva.

Il termine fu coniato, forse, originariamente da Gaspard Schott, il quale intitolò un capitolo del suo trattato *Magia Universalis Naturae et artis* in questi termini: "*De Magia Anamorphotica, sive de arcana imaginum deformatione ac reformatione ex Optices atque Catoptrices*".

La prima edizione di questo trattato fu stampata a Würzburg tra il 1657 e il 1659, ma essa non indicava per nulla la data d'inizio di questo tipo di rappresentazioni, piuttosto si collocava nel momento in cui le anamorfosi riportavano il maggior successo in assoluto.

Pertanto, l'origine dell'anamorfosi risale perlomeno a 150 anni prima, come testimoniano due schizzi di Leonardo da Vinci compresi nel Codice Atlantico (*Fig. 63*) e la cui datazione oscilla intorno ai primi anni del Cinquecento. Il rischio anamorfotico era immediatamente individuato dai prospettici e ogni teorizzatore di questa scienza, a partire già dall'Alberti, si preoccupava di fornire indicazioni miranti a tenere lontano tale rischio sempre presente nella costruzione di un'immagine in prospettiva, già essa d'altronde deformata e limitata rispetto all'oggetto rappresentato.



(Fig. 63) *Anamorfosi di una testa e di un occhio dal Codice Atlantico di Leonardo da Vinci (1515).*

Si trattava, appunto, solo per un fenomeno consuetudinario che l'uomo poteva distinguere l'immagine deformata di un quadrato in prospettiva da una semplice rappresentazione geometrica di un trapezio; e comunque, solo nel caso in cui il quadrato stesso fosse inserito in un contesto più ampio per cui risultasse confrontabile e in rapporto con le altre figure in prospettiva. Altrimenti le due figure, il trapezio e il quadrato in prospettiva, sarebbero risultate assolutamente simili.

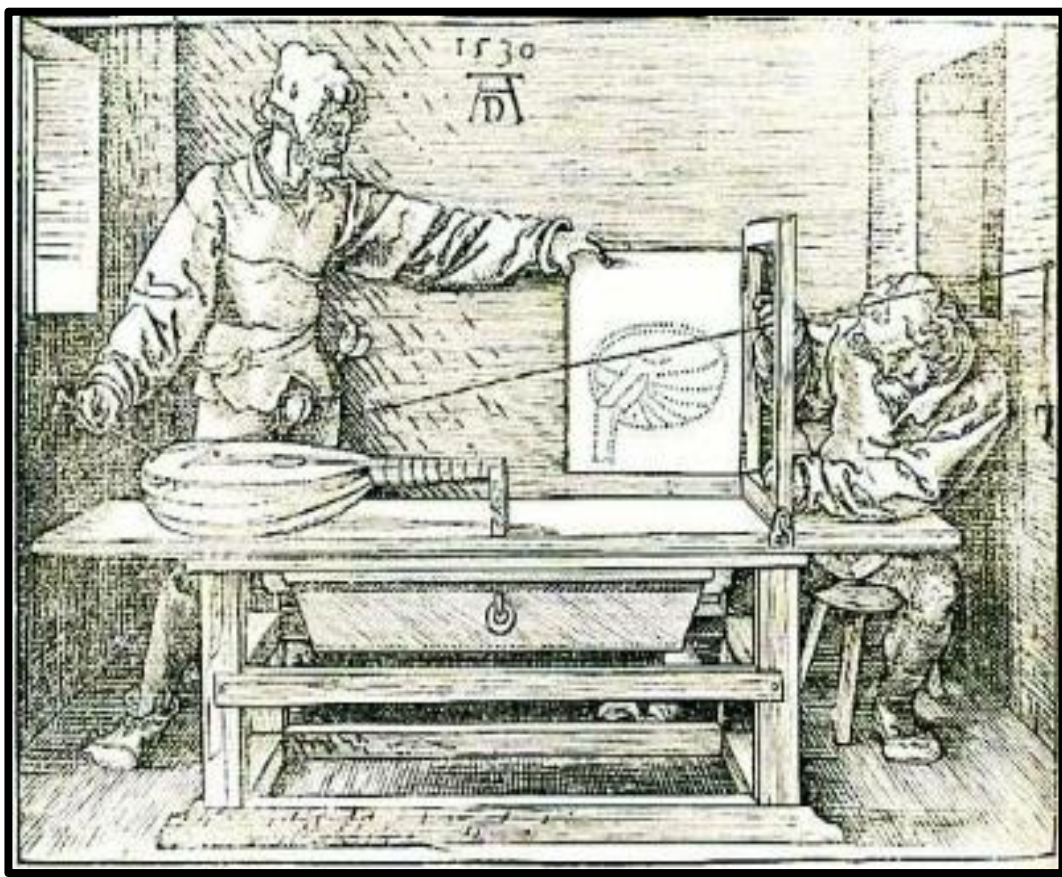
La prospettiva, quindi, è già una deformazione; inoltre, per essere perfettamente comprensibile, presupponeva anch'essa un tipo di osservazione particolare, limitata a un solo punto e, quindi, ad un solo occhio. Questa limitazione di natura strettamente tecnica e correlata all'impossibilità di costruire una figura comprensibile utilizzando più punti di vista (o almeno due, uno per ogni occhio) costituì da sempre il punto debole della costruzione prospettica e ciò risultava evidente già nei quadri dei grandi pittori del Cinquecento e del Seicento, in cui essi ricorrevano a vari artifici per ottenere una rappresentazione efficace anche per punti di vista non privilegiati.

Nel XVII secolo, ebbe origine l'apparizione delle anamorfosi speculari o catottriche, che si avvalevano di specchi ricurvi. Le immagini corrette potevano essere visualizzate solamente una volta riflesse su delle superfici lucide (cilindriche o coniche), collocate in maniera opportuna rispetto a un grafico altrimenti irriconoscibile. Le costruzioni grafiche ci basavano su delle leggi della riflessione e una particolarità delle anamorfosi catottriche era l'eventualità di osservare dallo stesso punto di vista sia il grafico "deformato", sia l'immagine riflessa "corretta".

Pertanto, il campo ottico appariva alquanto complicato se si pensa che nella prospettiva tradizionale veniva utilizzato un piano prospettico perpendicolare all'asse ottico e nelle anamorfosi ottiche se ne usava uno obliquo al piano stesso, mentre nelle anamorfosi catottriche si utilizzavano addirittura delle superfici curve.

Il primo che si occupò delle anamorfosi catottriche in modo scientifico fu J. L. Vaulezard (*Perspective cylindrique et conique*, Parigi, 1630): infatti, nella sua prima opera sulla prospettiva, il geometra francese illustrò venti definizioni riguardanti gli specchi regolari, irregolari e, infine, le leggi della riflessione che espose in otto assiomi.

Vaulezard introdusse il tema delle anamorfosi catottriche cilindriche con quattro teoremi sulle proprietà geometriche del solido, in seguito, egli illustrò nove problematiche riguardanti le riflessioni negli specchi cilindrici. Le sue teorie proseguivano con alcune notazioni sul compasso di proporzione e sulla sua applicazione alla risoluzione di alcuni problemi presentati; infatti, alle anamorfosi coniche furono dedicati sei teoremi preparativi e tre problemi applicativi. Con il suo grande apporto, Vaulezard pose le fondamenta per la diffusione di questo problema prospettico, destinato a interessare artisti e studiosi di prospettiva per molto tempo. Non soltanto Gaspard Schott e



(Fig. 64) Sportello e prospettografo a tre fili di A. Dürer (1525).

Athanasius Kircher, ma anche M. Bettini con *Apiaria Universae Mathematicae* e Dubreuil con *La perspective pratique*; oppure, Trabus con la sua opera *Nervus opticus*.

Si può notare una certa rilevanza dell'argomento anamorfosi catottriche presso i padri Gesuiti nel XVII secolo: infatti, Gaspard Schott, come anzidetto, inventò il nome che deriva da *ana* (indietro, ritorno verso) e *morphe* (forma). Athanasius Kircher con la sua opera *Ars magna lucis et umbrae* del 1646 descriveva lo strumento *mesoptico*, che risultò essere molto simile allo sportello del Dürer. Si tratta di un prospettografo (Fig. 64) che permetteva di tracciare un oggetto in *ortographia*, *scenographia* e *sciagraphia*. In altri termini, lo strumento consentiva il tracciamento delle proiezioni ortogonali, delle proiezioni prospettiche e dell'ombra di un oggetto.

L'anamorfosi, dunque, era in primo luogo un'istanza visiva, cioè una

rappresentazione che utilizzava una tecnica di deformazione prospettica tale da produrre un'immagine diversa secondo l'angolazione dalla quale veniva osservata (tecnica all'origine, tra l'altro, del cinemascope). Dunque, quando la prospettiva non era utilizzata (come accade ordinariamente) a fini realistici ma illusionistici, essa poteva dare origine a delle immagini anamorfiche che poggiavano le proprie fondamenta in modo precipuo sulla razionalità delle leggi dell'ottica e al contempo ingannavano i sensi e l'intelletto.

Infatti, Baltrušaitis affermò a riguardo:

L'anamorfosi [...] dilata e proietta le forme fuori di se stesse invece di ridurle progressivamente ai loro limiti visibili, e le disgrega perché si ricompongano in un secondo tempo, quando siano viste da un punto determinato. Si tratta di una distruzione che prelude a un ripristino, di un'evasione che implica però un ritorno. Il procedimento si afferma come curiosità tecnica ma contiene una poetica dell'astrazione, un meccanismo potente di illusione ottica e una filosofia della realtà artificiosa. L'anamorfosi è un rebus, un mostro, un prodigio. [...] L'anamorfosi [...] è un sotterfugio ottico nel quale l'apparenza eclissa la realtà. [...] L'anamorfosi sconfina nelle scienze occulte e al tempo stesso nelle teorie del dubbio: ciò conduce alle Vanità e al quadro degli Ambasciatori di Holbein [...].¹²

Il critico affermava che la forma ricevesse una propria legittimazione solamente all'interno di uno schema geometrico soggiacente alla forma stessa. L'interpretazione morfologica del critico si avvaleva più che d'idee trascendenti, di *strutture immanenti* che soggiacevano al disordine apparente e che erano reperite da una logica sia geometrica sia matematica. Il *logos*, dunque, rappresentava uno schema che doveva essere svelato e reso comprensibile. A questo proposito, il contenuto inattivo e neutrale nella realizzazione dell'opera d'arte perseguiva questo procedimento. A Baltrušaitis, infatti, non interessavano i significati delle opere d'arte, il fine di queste creazioni e gli aspetti manifesti delle forme, poiché il soggetto e gli

¹² BALTRUŠAITIS J. (1978/1990), *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Adelphi, Milano, p. 15.

oggetti rappresentati su cui s'imprimevano gli schemi geometrici, erano da considerarsi passivi, senza significato o valore per l'artista.

Per Baltrušaitis, quindi, il continuo divenire delle forme, la loro vita autonoma e la loro infinita dinamicità erano da indagarsi rivolgendosi al perenne rinnovarsi degli stili artistici nel tempo; oppure, dovevano concentrarsi sull'ornamento, analizzandone gli schemi geometrici, nel tentativo di individuare un incessante reiterarsi degli stessi elementi che dessero origine sempre a nuove combinazioni.

Le forme nelle loro metamorfosi si attenevano a delle leggi proprie che si ricavano facilmente dalla geometria prospettica, oppure, persino dalle teorie analogico-fantastiche che svolgevano un ruolo preminente nell'indagine fisiognomica. Pertanto, anche le forme "eccessive" e "mostruose" di cui trattò Baltrušaitis, perseguivano delle leggi ben precise, oppure possedevano nel "prodigio" dell'anamorfosi la loro manifestazione più palese.

L'anamorfosi, dunque, non era altro che un "diversivo prospettico" in cui la forma prendeva il sopravvento, celando o disvelando il proprio significato, secondo l'angolazione dello sguardo dell'osservatore. Le forme inquietanti, le forme distorte e la loro continua metamorfosi erano la manifestazione più concreta della presenza delle leggi prospettiche, anche sotto il disordine più completo, proprio grazie alla presenza fondamentale dello spettatore e del suo "punto di osservazione" attraverso cui le forme potevano parlare.

Per Jean-François Nicéron, matematico parigino che a diciannove anni vestì l'abito dell'Ordine dei Minimi del convento di Nigeon e che redasse un volume molto importante dal titolo *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, de la catoptrique et de la dioptrique*, edito a Parigi nel 1638, si chiamavano "anamorfosi ottiche" quelle tracciate su delle superfici bidimensionali o piane e osservabili a occhio nudo senza "decodificatori" (*per radium directum*).

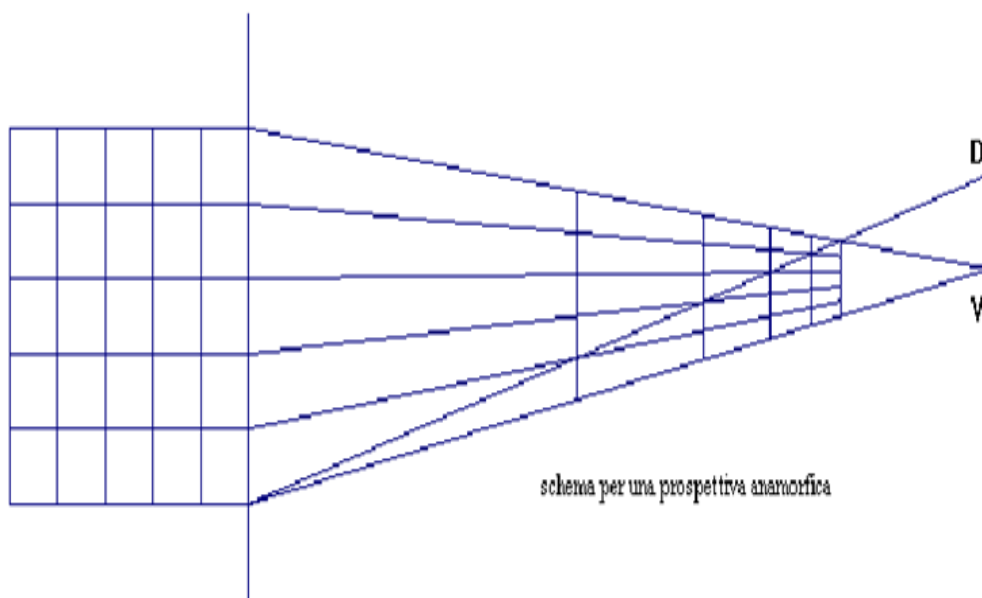
La sua conoscenza dell'argomento è testimoniata dall'anamorfosi diottrica

realizzata nel 1642 (conservata al Museo Galileo di Milano) che mostra, con un artificio ottico di una lente sfaccettata, il ritratto del Granduca di Toscana Ferdinando II. Grazie alle sue competenze nel settore, Niceron fu l'ispiratore dell'affresco anamorfico del Convento di Trinità dei Monti a Roma, dove visse per un certo periodo.

Nella costruzione della loro forma esse seguivano le medesime leggi geometriche della prospettiva normale, ma in senso rovesciato, rispetto al canone tradizionale dominante del Quattrocento e del Cinquecento, basato sui criteri di armonia, natura e verosimiglianza.

Infatti, le regole fondamentali dei primi teorici (come, per esempio, Piero della Francesca e Alberti) ma anche degli artisti più aperti alle sperimentazioni (Leonardo) di quel periodo, prevedevano: che l'occhio e l'osservatore fossero in posizione frontale, cioè collocati sul piano parallelo al quadro, di modo che almeno un raggio visuale incidesse sul quadro in direzione perpendicolare, cioè il punto di fuga doveva trovarsi all'interno della scena rappresentata; che il punto di distanza consentisse un angolo visivo inferiore a 90° : per venire incontro a questa posizione frontale, il punto della distanza non doveva trovarsi troppo vicino al punto di fuga; infine, che l'altezza dell'orizzonte corrispondesse a una statura normale (tre braccia circa), così anche all'osservatore era garantita una libera "visione binoculare del quadro, priva di contraddizioni rispetto all'esperienza ottica abituale".

Invece, nella rappresentazione anamorfica (*Fig. 65*), la posizione del punto di vista doveva essere spostata lateralmente, di modo che tutti i raggi visuali colpissero l'oggetto in modo obliquo (in tal caso, l'angolo visivo diveniva piccolissimo); il punto di distanza doveva essere vicinissimo al punto di fuga, quindi, l'osservatore "doveva porre l'occhio al filo del quadro per riuscire a ricostruire otticamente, in conformità al verosimile, la figurazione anamorfotica". Si poteva anche aumentare in modo eccessivo l'altezza dell'orizzonte e questa scelta era la causa della rotazione laterale di 90° della



(Fig. 65) Schema per prospettiva anamorfica.

piramide visiva, un accorgimento che rispondeva a delle esigenze pratiche. L'orizzonte della prospettiva seguiva un asse verticale, piuttosto che orizzontale, consentendo di porre il punto di vista in modo non troppo scomodo per l'osservatore, potendosi egli collocare lateralmente rispetto alla composizione aberrata (generalmente di piccolo formato) con il viso quasi vicino alla superficie figurata o a un suo prolungamento.

A causa di queste trasgressioni, chi osservava il dipinto non poteva ignorare il canone prospettico su cui si basava la rappresentazione prospettica “in piano” dei corpi tridimensionali, cioè era costretto per decifrare l'immagine a utilizzare un occhio solo, ponendolo esattamente nella posizione (talvolta innaturale) meditata da chi aveva eseguito il dipinto.

I procedimenti per ottenere le immagini prospettiche deformate furono perfettamente illustrati da Nicéron nel suo trattato: infatti, egli ammise con modestia che non pretendeva di dire “tutto quello che se ne può dire, né di illustrare tutti i procedimenti”¹³ ma “basterà metterne in luce i principali e più interessanti, in modo che, coloro i quali saranno attratti da queste amenità, potranno inventare tante novità

¹³ NICERON J. (1638), *La perspective curieuse*, Pierre Billaine, Parigi, Prefazione al II Libro.

applicando queste regole a più soggetti diversi, così come vorrà il loro genio”¹⁴. Il trattato di Nicéron è intriso di “proposizioni”, ma cosa sono?

Nella prima proposizione (anamorfosi piane), per esempio, egli espose il metodo per “disegnare una sedia, in prospettiva, così difforme che, essendo vista fuori dal suo punto essa non rappresenti alcuna immagine riconoscibile”.¹⁵ Il primo esempio d’immagine anamorfica era proprio la sedia e Nicéron spiegava come realizzarne una, ma vista in posizione frontale, quindi che generasse difformità rispetto alla tipica sedia comune: “Bisogna, dopo aver disegnata l’ortografia (alzato) della sedia, elevare la linea orizzontale molto rispetto alla linea di terra e mettere il punto principale di fronte, al centro di questa ortografia, e il punto di distanza un po’ più a lato, a distanza QR circa”¹⁶ e realizzandone l’esatta prospettiva come aveva intuito correttamente Salomon de Caus (per quanto concerne l’aspetto tematico dei riflessi e delle ombre applicate alla prospettiva).

La seconda proposizione illustrava il “procedimento per disegnare ogni sorta di figura, immagine o quadro, nello stesso modo della sedia della precedente proposizione, cioè in modo che sia perfettamente riconoscibile solo se vista da un determinato punto”¹⁷; cioè, il procedimento esposto da Nicéron ricalcava quello teorizzato da Salomon de Caus e al quale accennò anche Pierre Hérigon, consistente nel realizzare un’anamorfosi di un quadrato o un rettangolo, diviso in tanti quadrati minori, così da potervi inserire come in ogni operazione d’ingrandimento tramite quadrettatura, qualsiasi immagine si volesse creare. A tal fine, per ottenere l’anamorfosi della figura “graticolata”, in questo caso un quadrato, il metodo era semplicissimo: tracciato un segmento delle dimensioni del lato del quadrato da realizzare, e suddivisolo in tante parti quante erano le divisioni di quel lato, bastava portare da queste divisioni delle rette al punto principale, che si poneva tanto più lontano quanto maggiore si desiderava la deformazione; in seguito, scelto sulla linea orizzontale, nei

¹⁴ *Ibidem*, prima proposizione del secondo libro.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, seconda Proposizione del II Libro.

pressi del punto principale, il punto di distanza, lo si congiungeva con l'estremo opposto del segmento da cui si era partiti. In questo modo, si tracciava una parallela a tale segmento ogni qualvolta questa congiungente incrociasse una delle rette concorrenti al punto principale, per ottenere le suddivisioni, in profondità, della scacchiera, e quindi la sua immagine deformata.

Per quanto concerne le prospettive ottenute tramite l'intersezione del cono visivo non più con una superficie piana, ma incredibilmente con un altro cono o una piramide, va detto che esse giunsero al massimo dell'astrusità, come quelle cilindriche e conico-riflettenti, se non in misura maggiore.

L'immagine, in questo caso, era stravolta e frammentata dalla potenza prospettica, mentre le parti più distanti fra loro giungevano ad avere dei punti di contatto, pena l'impossibilità di discernere i connotati di una figura umana o di qualsiasi altra immagine rappresentata. Tuttavia, il risultato era un intricatissimo gioco di linee, eppure bastava piegare il disegno a formare un cono, o una piramide, perché tutto quell'agitarsi di forme trovasse una sua quiete e dal vortice iniziale l'immagine si ricomponesse perfettamente rivelandosi in tutta la sua chiarezza. Nicéron era conscio dello straordinario potere suggestivo di queste figurazioni e ad esse dedicò gran parte del secondo libro della *Perspective curieuse* corredandole di tavole accuratamente delineate.

La terza proposizione del secondo libro recitava “Descrivere geometricamente, sulla superficie esterna o convessa di un cono, una figura che, per quanto confusa e difforme in apparenza, essendo vista da un certo punto risulti perfettamente rappresentata”.¹⁸ Dopo aver descritto sommariamente il cono “simile ad un pan di zucchero o piuttosto ad un cornetto di carta o di cartone”¹⁹, Nicéron raccomandava di inscrivere la figura da deformare in un cerchio che nel suo trattato era diviso in otto parti eguali tramite quattro diametri (le divisioni potevano essere anche di più); in

¹⁸ NICERON J., op. cit., terza Proposizione del II Libro.

¹⁹ *Ibidem*.

seguito, un semidiametro dello stesso cerchio doveva essere diviso nello stesso numero di parti e, per queste divisioni, egli condusse dei cerchi concentrici al primo.

La quarta proposizione, invece, insegnava a “descrivere geometricamente sulla superficie interna o concava di un cono, una figura che, per quanto difforme e confusa in apparenza; essendo vista da un certo punto risulti perfettamente rappresentata”.²⁰ Questa proposizione non differiva molto dalla precedente, bisognava solo fare attenzione al fatto che in questa costruzione la base era più vicina all’occhio della punta. Per quanto riguarda la proposizione quinta e sesta, esse insegnavano a realizzare delle anamorfosi utilizzando le tavole delle tangenti, al cui uso Niceron dedicò un’appendice.

Tuttavia, se vogliamo comprendere meglio gli elementi inseriti da Hans Holbein il Giovane nella sua opera gli *Ambasciatori*, dobbiamo necessariamente volgere lo sguardo al tema della gnomonica e a quello delle ombre.

3.7 La gnomonica nella visione holbeiniana

In campo scientifico, la teoria delle ombre era un argomento molto rilevante legata alla gnomonica, grazie la quale l’uomo dei passati secoli poteva determinare l’ora e la data mediante l’osservazione di uno stilo, ma il medesimo risultato poteva essere ottenuto grazie all’osservazione della luce solare, riflessa all’interno di un “reticolo”.

I testi sulla rappresentazione optavano per una conoscenza empirica della teoria delle ombre, almeno sino al Cinquecento, ma lo studio del funzionamento delle ombre proiettate poteva essere testimoniata proprio grazie alle applicazioni gnomoniche dell’antichità e del Medioevo.

²⁰ NICERON J., op. cit., quarta Proposizione del II Libro.

In epoca moderna, la gnomonica compì dei grandi progressi, sia nel contenuto teorico, con il processo di geometrizzazione della scienza, sia nelle modalità delle misure che furono adottate. Nell'antichità, infatti, il tempo era scandito dalle ore che variavano in funzione della durata del dì nelle diverse stagioni; il giorno era suddiviso in dodici ore che erano contate dal sorgere del sole, mentre fu introdotta, in seguito, la misurazione con le ore eguali fra loro.²¹

La complessità dei temi legati alla gnomonica indusse molti studiosi del XVI e del XVII secolo a occuparsene, applicando le nuove acquisizioni conoscitive.²² La teoria delle sezioni coniche era collegata al modello tolemaico in un'opera di Federico Commandino del 1562 (*Claudii Ptolemai liber de analemmate*, nello stesso volume si trova anche *De horologium descriptione*), in cui l'apice dello stilo divenne il vertice del fascio dei raggi solari che proiettavano le diverse posizioni del sole nelle linee orarie disegnate sui quadranti dell'orologio.

Anche Giovanni Battista Benedetti si occupò di gnomonica in un testo del 1574 (*De gnomonum umbrarumque solarium usu liber*), mentre uno dei più grandi allievi di Commandino, Guidobaldo Bourbon del Monte, nel 1579 redasse un'opera sulla rappresentazione della sfera celeste (*Planisphaeriorum universalium theorica*). La proiezione che venne utilizzata fu quella stereografica e l'argomento fu analizzato attraverso i metodi di R. G. Frisius e J. De Rojas.

Per quanto concerne la visione di Guidobaldo, egli descrisse lo spazio tridimensionale attraverso le proiezioni sul piano, mediante un metodo che metteva in risalto il valore geometrico e proiettivo degli argomenti trattati in precedenza. Il matematico gesuita Cristoph Clavio, autore di edizioni di testi geometrici e trigonometrici e ispiratore del progetto riformatore del

²¹ Le ore francesi erano contate a partire dalla mezzanotte, quelle italiane in funzione delle ore che mancavano al tramonto del sole, mentre quelle babilonesi a partire dal levare del sole.

²² Per una trattazione del legame fra gnomonica e geometria proiettiva, cfr. VASTOLA S. (1998), *Gnomonica, omologia e ribaltamento* in Sinisgalli 1998a, pp. 325-333 e 431-433.

calendario voluto da Gregorio XIII, compose nel 1581 una summa delle conoscenze sulla gnomonica.²³ Il testo si compone di otto libri e descrive il funzionamento degli orologi solari attraverso l'utilizzo della trigonometria sferica e della proiezione sui piani astronomici. Nell'ultimo libro, per esempio, si trova l'illustrazione di un orologio equinoziale universale: lo strumento è costituito da due piani incernierati per far sì che il quadrante assuma le diverse posizioni.

Girard Desargues, per esempio, formulò un metodo per realizzare orologi solari che funzionassero a qualsiasi latitudine; a differenza di Clavio, però, egli dette indicazioni per permettere di costruire degli strumenti per la misurazione del tempo, anche senza conoscere la latitudine del luogo. Il metodo universale fu enunciato nel suo *Brouillon project d'une atteinte aux événemens des rencontres du cône avec un plan* del 1640 e ripreso anche da Abraham Bosse, esso prevedeva l'uso della riga, del compasso, della squadra e del filo a piombo, per utilizzare il cono d'ombra per determinare la posizione dello gnomone.

Per quanto concerne gli orologi solari basati sul fenomeno della riflessione, la loro prima descrizione venne attribuita a Raphael Mirami (1582), anche se fu messa in pratica da Athanasius Kircher e da Emmanuel Maignan. Kircher si occupò di gnomonica nella sua citata *Ars Magna lucis et umbrae* (1646) in cui descrisse vari tipi di orologi solari che permettevano di misurare il tempo grazie al fascio dei raggi solari indiretti, riflessi da superfici speculari. Emmanuel Maignan, invece, realizzò il primo orologio catottrico al Convento di Trinità dei Monti a Roma, nel 1637. Rispetto agli strumenti di Kircher si rilevò una concezione differenziata della spazialità architettonica, poiché essa non era collocata in un corpo scala, bensì all'interno di una galleria voltata che ne permetteva una visione unitaria.

Se prendiamo in esame il *Ritratto di Nikolaus Kratzer* di Holbein vediamo

²³ *In Sphaeram Joannis de Sacro Bosco*, Roma, 1581.



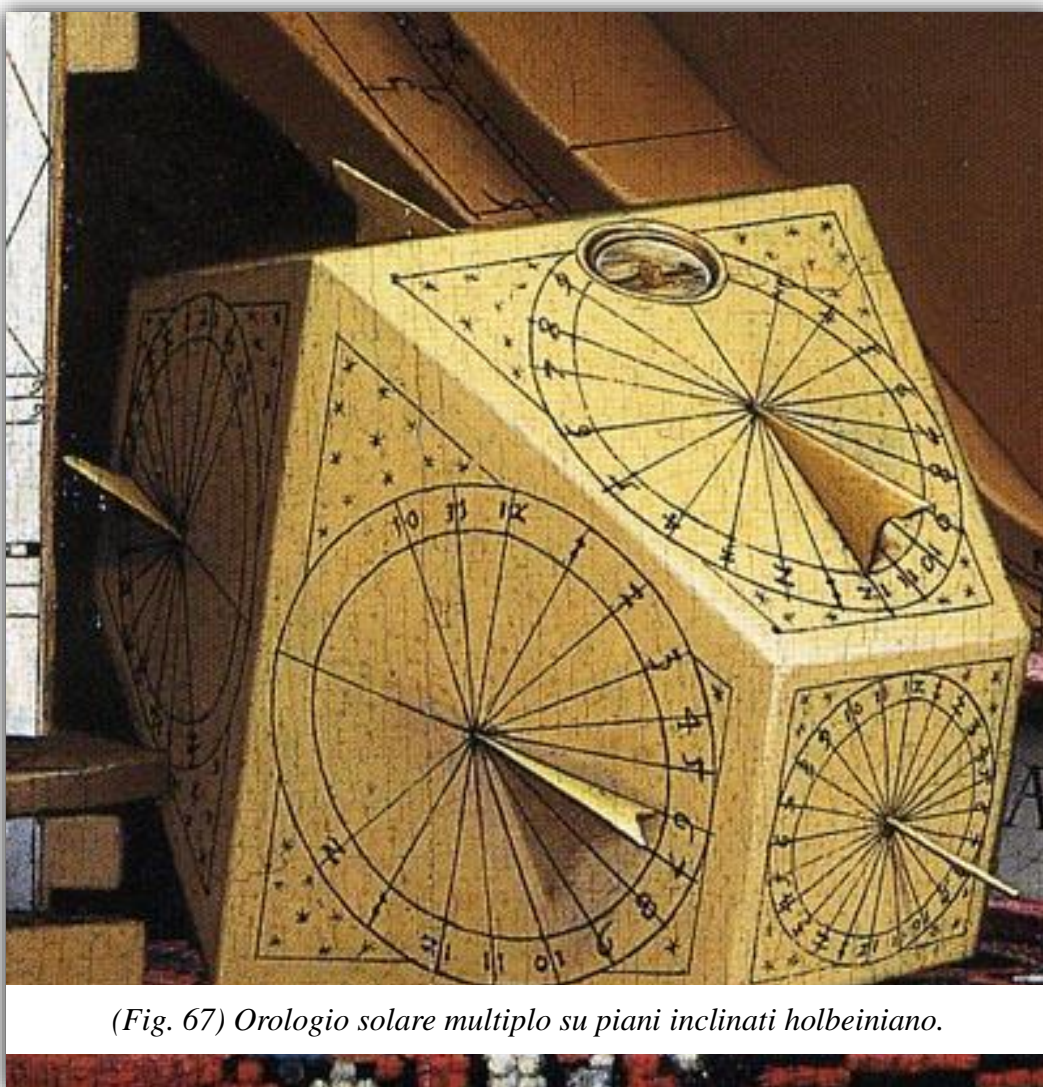
(Fig. 66) *Ritratto di Nikolaus Kratzer, dettaglio.*

Il personaggio con in mano (Fig. 66) uno strumento gnomonico multiplo a doppia piramide tronca, come fosse un “non finito”. Esso appare anche negli *Ambasciatori*, ma questa volta con la presenza degli gnomoni. Gli strumenti multipli erano molto apprezzati nel Cinquecento, poiché essi erano autoorientabili: cioè, bastava che due quadranti, dei sette tracciati sulle facce, segnassero la stessa ora perché lo strumento fosse orientato in modo corretto.

In questo caso, meriterebbe analizzare gli angoli reciproci fra le facce delle due piramidi tronche: molto probabilmente l'angolo al vertice delle piramidi si combina poco con l'inclinazione necessaria alla latitudine di Londra. Per la verità, di tutti gli strumenti rinvenuti nei due quadri, questo convince molto poco. Il quadrante disegnato su una faccia nel *Ritratto di Kratzer* non corrisponderebbe alla forma che dovrebbe avere se i suoi gnomoni fossero quelli disegnati nel quadro degli *Ambasciatori*. Tuttavia, ammettendo che il decaedro di Kratzer non sia lo stesso di quello degli *Ambasciatori* (Fig. 67),

la direzione degli gnomoni in quest'ultimo dipinto, ancorché reciprocamente corretta (sono tutti paralleli) è incoerente con la latitudine di circa 50° .

Interessanti le due rappresentazioni, molto dettagliate, degli orologi del pastore, strumento così chiamato, poiché pare fossero utilizzati dai guardiani degli armenti; L'orologio del pastore basava il proprio funzionamento sulla variazione dell'altezza solare sull'orizzonte durante la giornata. È costituito essenzialmente da un cilindro, sulla cui superficie è avvolto un diagramma orario e da uno stilo ripiegabile fissato sul coperchio che produce l'ombra. Giacché l'altezza del Sole varia, a parità di ora, col variare delle stagioni, nella parte superiore del cilindro vi è una scala delle date in modo da regolare lo strumento per il giorno in cui si esegue la misura. Perché l'orologio ci



(Fig. 67) Orologio solare multiplo su piani inclinati holbeiniano.

indichi l'ora, bisogna anzitutto ruotare il coperchio fino a portare lo stilo sulla data che c'interessa; in seguito, tenendo verticale il cilindro, è necessario ruotare il tutto fino a portare lo stilo verso il Sole: quando l'ombra sarà rettilinea la sua estremità segnerà l'ora sul fascio delle linee orarie. L'orologio del pastore lo troviamo in entrambi i quadri, sia nel *Ritratto di Kratzer* sia negli *Ambasciatori*; si nota, infatti, che sono due orologi diversi, poiché l'anello alla sommità è diverso.

Lo strumento sulla spalla del vescovo, a destra, è abbastanza poco conosciuto: in realtà è un antenato del moderno teodolite e permetteva di individuare, al contempo, sia le coordinate altazimutali (le coordinate locali) sia quelle celesti di una stella: il suo nome era *Triquetrum*; esso fu descritto da Egnazio Danti nella sua opera sull'astrolabio del 1578: egli lo chiamava *Torquetto*. Sebbene Danti non fosse il primo a trattarne, egli ricordava che lo strumento era noto e descritto già all'epoca del *Regiomontanus* (J. M. da Königsberg), quindi intorno al 1460.

Nello stesso quadro appare ancora un quadrante d'altezza, di tipo non chiaramente individuabile (all'epoca se ne usavano di due tipi, uno per le ore ineguali e uno per le ore eguali).

Se esaminiamo il globo, alcune caratteristiche, come la presenza del cerchio graduato intorno al polo (cerchio che serviva per indicare le ore eguali) e la presenza di un semiarco metallico che parte dall'incrocio dell'orizzonte con il meridiano locale e sale in diagonale verso la spalla di Dinteville, lo classificano come globo astronomico o Arateo: il semiarco univa i punti Nord e Sud sull'orizzonte locale e serviva per individuare le "case" astrologiche. La presenza del Primo Verticale farebbe pensare che queste ultime fossero state individuate secondo la teoria di Campanus; tuttavia, all'epoca era imperante quella di *Regiomontanus*.

Per quanto riguarda l'anamorfosi holbeiniana:

Cos'è allora, davanti a questa mostra dell'impero dell'apparenza nelle sue forme più affascinanti, cos'è quest'oggetto, un po' volante un po' inclinato? Non potete saperlo – perché vi distraete, sfuggendo alla fascinazione del quadro. Cominciate a uscire dalla stanza in cui certo vi ha lungamente catturati. Ed è allora che girandovi nell'andarvene – come descrive l'autore delle *Anamorfosi* – cogliete sotto questa forma, cosa? un teschio.²⁴

Come scrisse Lacan, “il soggetto è annientato in questa immagine che presentifica la castrazione, non in quanto fantasma, neanche perché il teschio allude all'essere mortale dell'uomo, ma in quanto se l'assenza non può essere specularizzata, tuttavia essa può essere mostrata dal quadro”. L'illusione mostra, nel momento stesso in cui si distrugge, di essere una costruzione significante. Infatti, sono i significanti utilizzati come tecnica di costruzione grafica anamorfica che anche solo per un attimo lasciano affiorare la forma, l'immagine del teschio che appena ci spostiamo si autoannulla. Nel momento stesso in cui l'immagine ci sorprende mostrandoci qual è la sua vera natura, il nostro sguardo e la nostra mente sono catturati dal quadro di Holbein.

Lo sguardo ci sorprende “nella sua funzione pulsatile, dirompente e distesa” in un'opera che diviene, in questo modo, una “trappola da sguardo”.²⁵ Lo sguardo ci cattura nel quadro in quanto soggetti che desideriamo, così in quanto soggetti desideranti noi stessi diveniamo quadro.

Scrisse Lacan:

Lo sguardo può contenere in sé l'oggetto *a* dell'algebra lacaniana dove il soggetto viene a cadere, e ciò che specifica il campo scopico, e genera la soddisfazione che gli è propria, è che lì, per ragioni di struttura, la caduta del soggetto resta sempre inavvertita, perché si riduce a zero. Nella misura in cui lo sguardo, in quanto oggetto

²⁴ LACAN J. (1964), “Il Seminario – Libro XI – I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi”. Torino: Einaudi 2003, p. 90.

²⁵ *Ibidem*, p. 91.

a, può venire a simbolizzare la mancanza centrale espressa nel fenomeno della castrazione, e in cui è un oggetto *a* ridotto, per sua natura, a una funzione puntiforme, evanescente – esso lascia il soggetto nell'ignoranza di ciò che vi è aldilà dell'apparenza.²⁶

3.8 Il segreto degli *Ambasciatori* di John North

Le convenzioni diplomatiche che oggi appaiono scontate si sono evolute passando dalla Repubblica di Venezia, ma il sistema diplomatico basato sulle missioni, con un ceto che agiva al pari di una forza internazionale, era ancora una novità all'inizio del Cinquecento.

L'autore per eccellenza in questo campo fu il saggista politico e scrittore fiorentino Niccolò Machiavelli, che redasse il trattato del 1513 intitolato *Il Principe* e come Garrett Mattingly affermò molti anni orsono, il trionfo della permanente diplomazia italiana «coincise con il pieno trionfo del nuovo umanesimo e della nuova arte, e sotto i medesimi protettori, Cosimo de' Medici, Francesco Sforza e papa Niccolò V».²⁷ Lo stile diplomatico italiano penetrò nella vita politica europea maggiormente dal 1494, con lo scatenarsi delle guerre italiane e diffondendosi nei vari Stati che vi presero parte.

La prassi diplomatica che governava il mondo degli ambasciatori Dinteville e de Selve erano ampiamente noti, infatti, all'estero, i diplomatici avevano un'alta reputazione e anche la loro vita doveva essere irreprensibile; brevemente, un ambasciatore non doveva mai abbandonarsi alla totale euforia, nemmeno quando le circostanze lo richiedevano. Questo è il motivo per il quale Dinteville, in particolar modo, si volle circondare della presenza di un'elegante e discreta atmosfera di mondanità e cultura, ricorrendo alle abi-

²⁶ *Ibidem*, p. 78.

²⁷ MATTINGLY G. (1955), *Renaissance Diplomacy*, Londra, p. 51, tr. nota di Enzo Peru.

lità del maestro Holbein, pittore amico di umanisti e vicino alla Corona. Rispetto a Jean de Dinteville, per esempio, l'ecclesiastico Georges de Selve appariva in una luce diversa, forse la sua presenza nel dipinto era un simbolo del *trait-d'union* con il papa e la Curia in un momento nefasto per la storia inglese. I letterati ed ecclesiastici, infatti, erano spesso scelti come figure diplomatiche, sia per il prestigio di cui godevano sia per la conoscenza del latino, inoltre, essi pesavano meno sull'erario poiché potevano contare sui "finanziamenti" della Chiesa.

Per quanto concerne gli *Ambasciatori* di Holbein, a giudicare solamente dalla posizione in cui è collocato e per chi osservi il quadro dalla giusta angolatura, l'aspetto più rilevante della composizione è la natura morta che occupa il centro. Non appena conclusa dal pittore, essa dev'essere sembrata molto interessante e originale, "una peculiarità che superava l'intera tradizione inglese autoctona" (North, 2005). L'occhio esperto avrebbe trovato qualche elemento familiare nel suo giustapporre i simboli del sapere e della fede, ma il debito verso i movimenti intellettuali germanici allora emergenti era un aspetto molto chiaro.

Nel 1527, Holbein collaborò con l'astronomo Nikolaus Kratzer nella creazione dell'allegoria astronomica del soffitto di Greenwich. Nel 1533, quando fu dipinto gli *Ambasciatori* e Kratzer era al servizio del re inglese da quindici anni, Holbein non compariva sui libri regi contabili come pittore del sovrano. Quello che John Rowlands definì come, per molti aspetti, il "più riuscito dei ritratti" di Holbein è del 1528 e raffigura proprio Kratzer. Nel dipinto, l'astronomo è descritto seduto a un tavolo, circondato dagli strumenti per scrutare il cielo e da utensili per fabbricarli. Per convenire con Rowlands sul fatto che Holbein colse davvero la personalità dell'astronomo, dovremmo sapere quale fosse.

Dal ritratto di Kratzer si ricavano molti particolari interessanti dal punto di vista scientifico e quest'aspetto è fondamentale per comprendere qualcosa di

più sugli elementi che compaiono nel doppio ritratto degli ambasciatori. Kratzer era sicuramente a corte nel periodo in cui il quadro fu eseguito ed era una persona importante anche perché sia lui sia Holbein parlavano la stessa lingua, quindi egli era un punto di riferimento, il consulente al quale era naturale che Holbein si rivolgesse.

Kratzer era uno di quegli spiriti liberi che riuscivano a diffondere il sapere, circondandone le persone che gli gravitavano attorno; infatti, egli fu molto importante nella diffusione delle idee di casa Moro, a Oxford e a corte. Esse non erano rivoluzionarie come quelle di Copernico dell'universo, ma i contatti di Kratzer con i Paesi Bassi e con Vienna e la sua passione per le opere della Baviera, sua terra d'origine, portarono una ventata d'innovazione e di freschezza nel campo della scienza inglese.

Tuttavia, rivolgere l'attenzione solo all'astronomia vorrebbe dire perdere di vista la principale fonte di sapere del Medioevo e del Rinascimento; anche se Kratzer era un astronomo o un creatore di congegni astronomici, in realtà il suo sapere coincideva, come per molti esponenti della tradizione universitaria europea, con le arti liberali. Le sette arti liberali, infatti, erano gli insegnamenti del *trivium* in grammatica, nella dialettica e nella retorica; mentre, il *quadrivium* comprendeva le scienze dell'aritmetica, della musica, della geometria e dell'astronomia. Queste discipline per tutto il corso del Medioevo erano considerate con rispetto e attenzione ed è difficile immaginare uno studente di sociologia o un fisico nucleare odierno trattare delle arti liberali, come, per esempio, Dante che paragonò la retorica a Venere, poiché la considerava "la più amabile delle scienze". Per uno studente di quell'epoca, l'astronomia era considerata uno scalino molto importante da superare, conciosché nessuno poteva conseguire un diploma universitario senza aver dimostrato le proprie competenze in tutte e sette le arti liberali.

Per quanto concerne il quadro di Holbein, esso era stimato come "il più ricco e migliore che si possa trovare in tutta la Francia" (Memorandum del 1653 sulla famiglia de Selve); i due ritratti di Dinteville e de Selve potrebbero considerarsi

assolutamente come un quadro a sé, a mezzo busto o a figura intera e molte nature morte potrebbero ricavarsi dal pannello centrale, tutte mirabili.

A sinistra troviamo rappresentato Dinteville, con una blusa di raso rosa su camicione bianco. Il farsetto è al ginocchio, con una gonnella di fine velluto nero e sopra il farsetto, il giovane indossa un giaccone di raso nero guarnito di velluto e di una pelliccia di lince (un *lucern*, com'era solitamente chiamato in Inghilterra). La pelliccia, tuttavia, è priva delle tipiche macchie della lince, ma in basso ne troviamo alcune di diversi colori, dalle quali deduciamo che non si tratti di macchie di ermellino. La lince, infatti, era un segno distintivo del rango del personaggio e il suo utilizzo, come quello della genetta nera e dello zibellino, era riservato all'alta nobiltà sia in Inghilterra sia in Francia.

A destra è raffigurato de Selve, vescovo di Lavaur, mentre indossa una lunga veste di velluto damascato con i risvolti di zibellino (*Fig. 68*) e molto più sontuosa di ciò che era concesso a un personaggio del suo rango; le calzature del vescovo sono molto più sobrie di quelle del suo amico laico, inoltre, il prelato sembra portare un fazzoletto al collo (forse un amitto?) e ha in mano un paio di guanti. Non sono abiti da messa, piuttosto da un ambiente di corte, anche se non si può escludere che fosse indossato per le diverse funzioni dell'eucaristia. Il cappello nero è di forma quadrata ed è del tipo utilizzato all'epoca dagli ecclesiastici in viaggio o negli uffici di vario genere. Egli dovrebbe indossare anche dei copriorecchi, allora molto diffusi tra gli uomini di Chiesa, sia in Inghilterra sia sul Continente, ma ha una berretta nera rigida di una foggia che non si era ancora evoluta. Questi particolari possono sembrare senza senso, ma sono fondamentali per comprendere l'architettura della composizione durante la cultura rinascimentale.

La collaborazione di Holbein con Kratzer durante il soggiorno inglese del pittore e la loro infinita amicizia dovrebbe suscitare riserve sul fatto che gli strumenti astronomici, musicali e di altro genere inseriti nel quadro, servano

solamente a dare un significato al contesto accademico o a “innalzare il li



(Fig. 68) *Il vescovo de Selve, dettaglio.*

Vello culturale del dipinto”. Parimenti gli oggetti religiosi (come l’innario luterano sullo scaffale inferiore e il crocifisso seminascosto dal pesante tendaggio verde ricamato che funge da sfondo) sono collocati in modo accuratamente studiato.

Holbein giunse a una questione molto importante che unificò il parere degli accademici del Medioevo e del Rinascimento: il motivo, sia pagano sia cristiano dell’armonia universale. Tuttavia, il quadro simboleggiava qualcosa di unico, gli *Ambasciatori* era una dichiarazione di fede cristiana nella grazia salvatrice di Dio.

Questo sentimento particolare era all'origine della creazione di alcuni aspetti dell'opera: sul ripiano superiore dello scaffale, proprio al centro del quadro, troviamo gli strumenti che riflettono lo stato del cielo, mentre quelli del ripiano inferiore riguardano il mondo terrestre. Tuttavia, dobbiamo tener presente che i ripiani non corrispondono interamente alla disposizione puramente spaziale delle nostre nozioni di "sopra" e "sotto". Infatti, Aristotele quando insegnava nelle università, credeva che il mondo terrestre e quello celeste fossero diversi e che le leggi della natura vigessero di sopra e di sotto la sfera della Luna.

Il quadro possiede vari livelli di significato tra loro collegati e in stretto rapporto con un progetto geometrico importante. Il pannello si trovava a Polisy già con il futuro proprietario, Jean de Dinteville, tuttavia sapere questo non è di particolare aiuto, ciò che bisogna definire in maniera dettagliata è la scelta degli strumenti che sono alla base della segreta verità del dipinto.

Per esempio, di tutti gli strumenti astronomici sullo scaffale, il globo celeste, chiaramente visibile dietro il gomito di Dinteville, era quello considerato il più soddisfacente sul piano estetico. Sui globi di questo tipo erano raffigurate le stelle più luminose e le costellazioni cui appartenevano, che erano associate a delle figure immaginarie. Queste, realizzate in maniera convenzionale, erano solitamente dipinte sui globi celesti in corrispondenza delle costellazioni. A parte il cigno, oggi corrispondente all'omonima costellazione, si riconoscono in buona parte Cefeo e alcune porzioni di sua figlia Andromeda. Infatti, una gamba, inelegantemente rivolta verso l'alto, fa capolino dall'anello dell'orizzonte vicino al bordo destro del globo. Pegaso, invece, il cavallo alato, è ben visibile sotto lo stesso anello e va precisato che molte delle costellazioni sono decifrabili, con un po' d'impegno, utilizzando una mappa celeste come quella di Dürer. Si tratta di una carta delle costellazioni del cielo settentrionale (Norimberga, 1515), realizzata congiuntamente sia da Albrecht Dürer (aspetti grafico-artistici) sia da Conrad Heinvogel (posizione delle stelle) e da Johannes Stabius, per quanto concerne la supervisione

dell'opera. Il principio sul quale si basavano i globi di questo tipo era che la sfera celeste al cui centro bisogna immaginare di trovarsi, compisse nelle ventiquattrore una rivoluzione intorno all'asse polare; e che la porzione di questa sfera che è visibile (almeno teoricamente) in un determinato momento corrispondesse a ciò che è visibile sulla parte di globo celeste posta sopra l'anello dell'orizzonte (per alcune ragioni, porzioni più o meno ampie del cielo notturno possono non essere visibili ad occhio nudo; in tal caso, il globo riesce a dettagliare la visione e lascia immaginare l'astrologo ciò che non gli è dato di vedere). Il cielo è diviso anche grazie all'anello che passa per i poli e che contiene il cerchio meridiano. Il polo nord del globo terrestre sembra orientato verso chi osserva il quadro e un cerchietto graduato e munito di lancetta è centrato su di esso. Questo dispositivo serviva a compiere i calcoli che richiedevano nozioni sulla rotazione del globo, come il calcolo delle ore del giorno (la rotazione o "angolo orario" era convenzionalmente misurata in ore e minuti, invece che in gradi, ma doveva egualmente essere considerata un angolo; la scala piccola era quindi graduata in ore e frazioni orarie).

Il globo è retto da un supporto armillare in ottone, mentre l'anello dell'orizzonte da una testa di ariete, cioè un elemento decorativo e simbolico non raro a quell'epoca. Una xilografia di un globo terrestre, in un'opera molto popolare di Apian (*Cosmographicus liber*), per esempio, mostra dei sostegni a forma di teste di un animale indefinito, con degli anelli nelle fauci; e Holbein medesimo incluse degli elementi decorativi simili nel disegno dell'incisione raffigurante Erasmo. L'elenco delle proprietà di Enrico VIII che egli stilò alla sua morte menzionava alcuni globi, ma in modo troppo aleatorio per congetturare che anche solo uno di essi corrispondesse al globo celeste degli *Ambasciatori*. Sono menzionati, per esempio, un globo di rame con delle parti dorate e persino «tre globi di impasto» e un «globo di carta»; Hervey non decifrò l'origine degli spicchi, cioè dei ritagli di carta che coprivano il globo. Le costellazioni, infatti, erano state dipinte sugli spicchi prima ancora che questi ultimi fossero incollati sul globo. In seguito, fu dimostrato che quelli del

globo del quadro di Holbein somigliavano molto agli spicchi stampati da Johannes Schöner verso il 1515.

Per quanto riguarda il globo degli *Ambasciatori*, sono visibili dieci costellazioni su di esso, tutte celate in modo parziale e non così facilmente individuabili, sebbene di nove sia indicato il nome. Un elemento particolare della costellazione di Perseo, come in una xilografia di Schöner, è che la mano tesa dell'eroe non impugna alcuna spada, è vuota. Con l'altra mano, invece, Perseo regge la testa di Medusa; va detto che la spada era assente in alcune mappe celesti del Medioevo. Tuttavia, l'abilità di Holbein era tale che era difficilissimo dubitare che gli spicchi del suo globo si basassero su degli originali xilografici.

Per quanto concerne la posizione del globo celeste negli *Ambasciatori*, la grande abilità tecnica di Holbein persuase gli studiosi sul fatto che il quadro contenesse informazioni precise e coerenti, proprio come fosse una fotografia. Dal punto di vista simbolico, l'immagine della costellazione del Cigno fu realizzata per calamitare l'attenzione dell'osservatore. Le sue stelle sono individuabili e ci danno la possibilità di avanzare alcune supposizioni.

Un globo celeste inserito nel supporto con l'asse inclinato in modo diverso, secondo la località in cui sarà utilizzato o per la quale devono essere effettuati i calcoli, rivela chiaramente che l'angolo dell'asse polare rispetto all'orizzonte dovrà essere eguale alla latitudine della località; ma ciò appare errato e con l'analisi di F.A. Stebbins scopriamo che l'inclinazione del globo lo ren-

derebbe inadatto all'uso londinese. Secondo l'opinione di John North ciò apparirebbe inesatto, poiché l'anello meridiano e il polo sono raffigurati con



(Fig. 69) *Sfera armillare (astrolabio sferico), dettaglio.*

grande precisione proprio per la latitudine di Londra.²⁸ La parte visibile del globo include moltissime stelle che all'epoca di Holbein era consuetudine riprodurre su una mappa delle costellazioni. Le coordinate che a esse furono assegnate in quel periodo storico sono ben note: seguendo una prassi ben consolidata, le stelle erano tutte, o almeno in parte, collocate sul globo seguendo il catalogo tolemaico di 1022 stelle, risalente al II secolo d.C. Va precisato che i dati di Tolomeo andavano emendati per la precessione degli equinozi. Infatti, al tempo di Schöner, la longitudine degli astri era aumentata di una ventina di gradi.

²⁸ NORTH J. D. (2002), "The Ambassador's Secret: Holbein and the World of the Renaissance", New York: Hambledon & London, Revised edition 2005. (tr. it. "IL SEGRETO degli AMBASCIATORI. La nuova interpretazione di uno dei grandi enigmi della pittura", Milano: Rizzoli 2005, tr. di Stefano Galli e tr. note di Enzo Peru, nota 5, p. 428).

Le intenzioni di Holbein possono essere così chiarite dalle interessanti teorie di John North sugli usi delle caratteristiche dell'immagine del globo:

- a. Se immaginiamo che la scala dell'angolo orario sia disposta in modo da mostrare l'ora del giorno, vale a dire se immaginiamo che la lancetta sia rivolta al Sole nello zodiaco (cioè alla sua posizione sull'eclittica), si potrà stabilire la posizione eclittica approssimativa, quindi il giorno dell'anno.
- b. Se è noto il momento della giornata, che supponiamo ricavato in modo indipendente, si può dedurre in che data le stelle hanno la posizione visibile nel dipinto. (In tal caso, non si terrà conto della scala dell'angolo orario, ma ciò non ha conseguenze. La lancetta è fissata al globo in modo semirigido, e la sua posizione può avere un significato a sé stante.)
- c. Se sono noti il giorno dell'anno e la posizione delle stelle, si può stabilire l'ora del giorno (di nuovo senza tenere conto della scala dell'angolo orario.)
- d. Uno qualunque dei suddetti risultati può essere ottenuto ricorrendo a qualche ipotesi supplementare; per esempio, a un'ipotesi circa la struttura numerologica o geometrica della composizione.
- e. Non si può escludere che il globo sia stato inserito nella composizione prescindendo da precise interpretazioni astronomiche. E che possieda, ciononostante, un significato strutturale non evidente.²⁹

Considerare il globo celeste un altro indicatore di tempo, come gli orologi solari che vi sono dipinti accanto, è una teoria affascinante per North, ma un globo celeste per lui ha molti altri usi: fatto sta che quello degli *Ambasciatori* non è assolutamente utilizzato come uno strumento per calcolare l'ora. Per la precisione, neppure uno degli strumenti del dipinto è raffigurato come utilizzabile. La data a cui Holbein alluse per la composizione del quadro è l'11 aprile del 1533, poiché si riteneva che il Sole fosse allora entrato nel secondo

²⁹ NORTH J. D. (2002), "The Ambassador's Secret: Holbein and the World of the Renaissance", New York: Hambledon & London, Revised edition 2005. (tr. it. "IL SEGRETO degli AMBASCIATORI. La nuova interpretazione di uno dei grandi enigmi della pittura", Milano: Rizzoli 2005, tr. di Stefano Galli e tr. note di Enzo Peru, pp. 120-121).

grado del Toro, ma a causa della precessione degli equinozi, la costellazione



(Fig. 70) Disegno di un orologio solare di Holbein (The British Museum – Londra, 1532-1543).

Dell'Ariete era largamente nel segno del Toro. L'Ariete non è visibile nel dipinto, ma se fosse stato realizzato nel modo usuale, il Sole si sarebbe trovato proprio sotto la sua testa.

Per quanto concerne l'orologio cilindrico, un globo celeste di buona qualità poteva essere solamente di proprietà delle persone benestanti. Tuttavia, accanto al globo, sul ripiano superiore, è presente uno strumento che qualsiasi persona colta ma povera avrebbe potuto costruire da sé. Si tratta di un orologio solare cilindrico di legno tornito, probabilmente non era raro nel XVI secolo, mentre all'altro estremo della piramide sociale, il sovrano ne possedeva taluni realizzati in metalli preziosi. Nei testi medievali inglesi questo strumento era chiamato semplicemente "cilindro" (dal latino *chilindrum*). Esisteva una versione da viaggio, per esempio, il cosiddetto *horologium viatorum*, o *wayfarer's dial*. Nell'Inghilterra del XVI secolo, il termine *pillar dial* (orologio a colonna) era molto comune. Un esemplare di questo tipo di orologio è visibile in una rientranza della parete nel ritratto di Kratzer eseguito da Holbein; un altro è raffigurato in un disegno di Kratzer stesso copiato da un testo medievale che accompagna uno dei suoi manoscritti superstiti e in quel caso, egli utilizza la grafia *kilindrum*.

Collocato su una superficie piana e orizzontale, oppure sospeso in modo da essere verticale, l'orologio solare possiede uno gnomone orizzontale a sua volta; esso va rivolto verso il Sole di modo che la sua ombra cada verticalmente. La punta dell'ombra proiettata dal corpo del cilindro indicherà l'ora, come si può dedurre dalla serie di linee orarie incise sulla curvatura del legno. Tuttavia, affinché l'orologio cilindrico sia utilizzabile, lo gnomone va regolato considerando il periodo dell'anno. Si può notare, infatti, un anello o un coperchio posto in cima all'orologio che va ruotato finché lo gnomone non sia dalla parte opposta alla data esatta, letta su una scala graduata incisa attorno al cilindro, in particolare, nel nostro caso, alla sua base. Le indicazioni della scala possono corrispondere ai segni dello zodiaco o ai mesi dell'anno

e la sua precisione è data più precisamente dalla grandezza dell'orologio. Le



(Fig. 71) Gli strumenti del ripiano superiore, da sinistra a destra: il cilindro portatile (“orologio del pastore”), un “horarium bilimbatum” o a doppia scala, un “cilinometro” (il quadrante con le linee orarie rette), l’orologio solare multiplo, la Bibbia con l’iscrizione dell’età, il Torquetum e il tappeto anatolico a motivi geometrici (ora chiamato Holbein, in suo onore).

linee di quest’ultimo non sono valide ovunque, ma dipendono dalla latitudine alla quale lo strumento sarà utilizzato.

Se vogliamo trattare della data del globo, quasi certamente era l'11 aprile del 1533.³⁰ Ci sono delle alternative da considerare, ma la data dell'11 aprile è la più probabile. Essa cadde durante il soggiorno del vescovo di Lavaur in Inghilterra e nel 1533 coincise con un giorno molto importante, cioè il Venerdì Santo, in cui si commemora la crocifissione di Cristo. Essa troverà conferme nel *torquetum* e dall'ombra sul pavimento.

L'ora che potremmo dedurre dalla lettura ingenua dello strumento corrisponderebbe alle 8.15 antimeridiane o alle 3.45 pomeridiane, con un margine di errore di cinque minuti. Inoltre, la piccola bussola magnetica nell'orologio solare poliedrico sembra indicare il Sud nella direzione del gomito del vescovo, ma questo è irrilevante considerato che l'alloggiamento della bussola misura meno di un pollice ed è in una posizione che non avrebbe permesso all'ago di muoversi liberamente. Quando osserviamo il quadro di Holbein frontalmente, come nel modo usuale, dobbiamo essere coscienti che lo stiamo osservando verso Est. Ciò che dobbiamo immaginare è che il globo sia colpito da una sottile lamina di luce che produce l'ombra dipinta, della quale abbiamo trattato in precedenza.

Qual è l'osservazione di John North contemplando l'opera? L'idea è di trovarci in un cortile, aperto verso il cielo, o in una stanza con ampie finestre, oppure le ombre vanno interpretate in modo allegorico? L'orologio cilindrico sembra che indichi l'ora effettiva, in un modo sghembo, ma pressappoco corrispondente al suo funzionamento usuale; se confermiamo questo, allora il

³⁰ Lo gnomone si trova nel primo o nel secondo grado del Toro (nel quadro corrisponderebbe all'11 o al 12 aprile), oppure nell'ultimo o nel penultimo grado del Leone (nel quadro, il 14 o il 15 agosto). La scala del calendario è realizzata con accuratezza, non come ce la potremmo aspettare da un pittore. Queste scale servivano per i quattro anni del ciclo dell'anno bisestile ed erano sfalsate di un giorno per il 1533. Se vogliamo vederne una collocazione più dettagliata e significativa, è presumibile che si sarebbero dovute consultare le Tavole Alfonsine di Kratzer. Queste dichiaravano che il Sole occupava i due gradi fra il mezzogiorno del 12 agosto e la mezzanotte del 14 agosto. Sembra che vi sia uno spazio piccolissimo fra lo gnomone e la fine della linea di divisione dei segni, dimostrando che la coppia dell'11 aprile o del 12 agosto era la possibilità più probabile. La data del 13 agosto, invece, ha solo una raccomandazione ecclesiastica: è l'antivigilia dell'Assunzione della Beata Vergine Maria. Considerato che Dinteville era impaziente per l'atteso parto di Anna Bolena, vale la pena rammentare che la futura regina Elisabetta sarebbe nata il 7 settembre alle tre di pomeriggio circa, quindi, un'occasione improbabile per la scena del quadro. La data di agosto, in seguito, sarà esclusa del tutto.

globo sembrerebbe posizionato in modo da equivalere a “un’elegante affermazione sul Sole”.

Tuttavia, vi è uno strumento composto, sul ripiano superiore dello scaffale, per il quale si possono suggerire tre o quattro differenti modalità di funzionamento. È probabile che si tratti dello strumento su cui Kratzer chiese informazioni in una lettera del 1524 a Dürer, il quale gli riferì che il proprietario dello stesso, tale Willibald Pirkheimer (citato alla p. 159), aveva di promesso di farlo duplicare e di portarlo in Inghilterra. Non si tratta di uno di quei tipici strumenti medievali descritti nelle carte di Kratzer; egli se lo progettò da sé e ne andò molto fiero, anche se è improbabile che astronomi suoi contemporanei lo trovassero un oggetto utile. Sembra si tratti dello strumento eseguito da Holbein nel quadro e che è girato dall’altro lato. Lo strumento consta di un braccio rotante in uno spazio semicircolare con delle scale graduate lungo il bordo; in nessuno dei due quadri, sia quello di Kratzer sia di Holbein, esso si presentava come probabilmente si presentava quando era all’epoca in uso.

Si tratta quindi di un orologio solare o “equinoziale”, giacché si riferisce alla posizione del Sole nel cerchio equinoziale o dell’equatore celeste, che poteva essere utilizzato in due modi. Ciò che è possibile osservare, è ricostruire con una certa precisione le intenzioni del costruttore sulla base di un disco accessorio, che nel ritratto di Kratzer è ben visibile sul tavolo ed ha alcuni svantaggi meccanici. Anche senza il disco, lo strumento era utilizzabile per misurare l’altezza del Sole, si noti, per esempio, il filo a piombo per assicurare che il dispositivo rimanesse perfettamente verticale. Realizzato in legno e probabilmente non più alto di una ventina di centimetri, non era uno strumento di precisione.

Il quadrante bianco, in parte celato dallo strumento composto, in realtà doveva misurare 6,5 pollici, cioè circa 16,5 centimetri di raggio; quindi non era grande, ma neanche particolarmente piccolo. I quadranti astronomici erano di molti tipi e alcuni erano veramente complessi. Quello raffigurato negli *Ambasciatori* è di tipo orario e quindi il suo compito principale era quello di

indicare il momento della giornata in ore di uguale durata (a differenza delle nostre “ore” di orologio, diverse dalle ore disuguali che nel XVI secolo stavano repentinamente andando in disuso). Il sistema delle ore disuguali, o stagionali, implicava che il giorno e la notte fossero divisi ciascuna in dodici parti. Di conseguenza, solo quando il giorno e la notte avevano la stessa durata, cioè agli equinozi, le ore diurne e notturne avevano similmente la stessa durata. La maggior parte dei quadranti orari giunti sino a noi sono in ottone, ma quelli di legno dovevano essere molto più comuni e l'esemplare raffigurato nel quadro doveva essere di legno dipinto, o forse di legno rivestito di carta.

Il quadrante influisce moltissimo alla corretta comprensione della strategia seguita da Holbein e dai suoi collaboratori. Esso fu oggetto di molte stravaganti congetture e perlopiù esse partivano dal presupposto che non essendo in uso, il quadrante non poteva fornire indicazioni temporali. In realtà, ci riesce e anche in modo estremamente ingegnoso. Holbein lo utilizzò per calcolare il tempo insieme allo strumento solare composto che in parte lo cela allo sguardo. Egli lo utilizzò per ribadire l'indicazione del tempo e la data espressa servendosi dell'orologio cilindrico, ovvero le 4 pomeridiane dell'11 aprile 1533. Il modo in cui Holbein ribadì quell'orario consisteva nel rivelare l'altezza del Sole a 27° e nel porre l'opportuna linea oraria nel punto appropriato. Il valore di 27° è indicato tramite il braccio dello strumento solare, mentre il punto esatto sulla linea oraria è indicato per mezzo della verticale lignea dello stesso strumento. La linea oraria è l'unica visibile e si noti che la luce illumina la scala tra i valori di 27° e 54° . In definitiva, il quadrante degli *Ambasciatori* è realizzato come fosse un'immagine speculare di quello del manoscritto di Kratzer. È possibile che egli abbia fornito a Holbein non uno strumento ma un disegno e le relative istruzioni su come includerlo nella composizione. Inoltre, secondo l'opinione di North, l'inserimento non aveva bisogno di particolari stratagemmi prospettici, essendo il quadrante perpendicolare alla linea visiva.

L'orologio poliedrico del dipinto, collocato a destra del quadrante sulla parete anteriore dello scaffale, pone delle problematiche alle quali è difficile rispondere, rispetto agli altri strumenti. Holbein e Kratzer hanno messo in difficoltà l'osservatore, senz'altro maggiori di quelle create dal teschio, secondo North. Gli orologi poliedrici piacevano molto all'astronomo Kratzer e l'esemplare in legno degli *Ambasciatori* è molto simile a quello non finito che egli tiene tra le mani nel ritratto eseguito da Holbein. La forma geometrica di questo tipo di poliedro è come una coppia di piramidi tronche con la base quadrata comune. Le facce opposte di un solido simile sono disposte in piani paralleli, di conseguenza se una di esse è orizzontale, lo sarà anche l'altra. Le facce sono dieci ed è probabile che ciascuna di esse ospiti qualche tipo di orologio solare, col tipo adatto di gnomone. Nel ritratto di Kratzer, tre diversi gnomoni sono collocati sul tavolo ed è palese che possono essere montati e smontati facilmente.

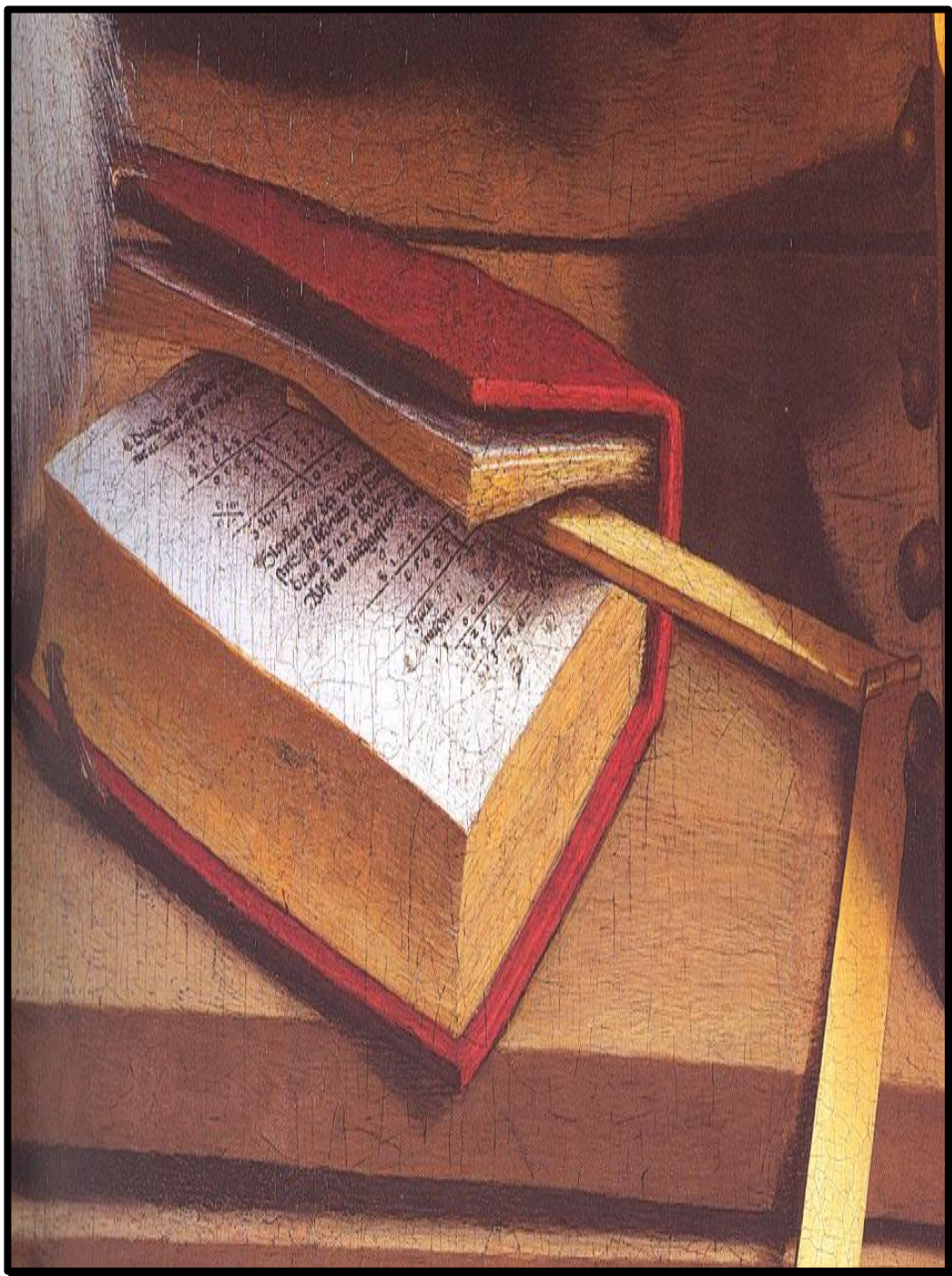
Questo tipo di orologio solare non era adatto a osservazioni scientifiche accurate; segnava l'ora, ma non poteva essere considerato affidabile, nemmeno tra gli strumenti portatili. Richiedeva un po' di esperienza e andava orientato con estrema cura per raggiungere una precisione superiore al quarto d'ora e, in certi momenti della giornata, persino all'ora. L'esempio raffigurato non è solo ben costruito, ma sembra dipinto da Holbein con grande maestria. È incredibile che le proporzioni del poliedro ligneo degli *Ambasciatori* possano essere stimate con una precisione tale da essere addirittura controllate con l'aiuto delle scale circolari su tre delle sue facce. Il poliedro di legno di Kratzer nel ritratto di Holbein del 1528 sembra avere le giuste dimensioni per poter stare in una mano; pertanto dovrebbe misurare circa 4 pollici, mentre la lunghezza degli spigoli appaiono diversi da quelli del poliedro degli *Ambasciatori* (1,9 a 4 a 3). Tuttavia, la tecnica di divisione delle linee orarie secondo l'inclinazione della faccia dell'orologio solare, come nel caso di uno gnomone polare, era abbastanza nota sin dall'antichità e non rappresentava un ostacolo per un astronomo come Kratzer.

Per quanto concerne il *torquetum*, sempre sullo scaffale superiore, il nome proveniva probabilmente dal latino *torquere*, «torcere» o «deformare». L'allusione all'origine turca sembra poco probabile. L'esemplare realizzato da Holbein doveva essere alto una quarantina di centimetri e nelle parti superiori era di ottone, mentre la base era in legno. Il *torquetum* era noto in Europa sin dal XIII secolo.³¹ Questo strumento funzionava come un telescopio che ruota sia intorno a un asse polare (per la regolazione dell'angolo orario o per seguire una stella con un unico moto di rotazione), sia intorno a un asse perpendicolare al precedente (per regolare la declinazione del piano dell'equatore). In realtà, il *torquetum* utilizza questa tecnica di doppia articolazione doppiamente ed è utile distinguere tre piani fondamentali: il piano della *base*, che è orizzontale; il piano *equatoriale*, che sarà inclinato e il piano dell'*eclittica*, su cui giace il moto apparente del Sole. Il piano dell'eclittica che passa nel mezzo della fascia circolare detta zodiaco, è inclinato rispetto all'equatore di circa 23,5°. Sul piano dell'eclittica e ruotabile attorno al suo asse (non l'asse polare), vi è quella che Kratzer chiama *ecliptica crista*, «cresta eclittica».

Il *torquetum* aveva una doppia funzione: poteva sia essere usato per l'osservazione sia per avere risultati di uno dei tre sistemi di coordinate, attraverso il calcolo. Tuttavia, «*lo strumento nel suo insieme è disposto in modo tale che la sede zodiacale del Sole nel Venerdì Santo del 1533 si trovi, rispetto all'osservatore, nel punto più vicino del disco appropriato (quello dell'eclittica)*», (North 2005). La precisione della testa del Toro che è posta nella nostra linea visiva può essere apprezzata in modo migliore tracciando una linea attraverso l'*axis zodiaci*, cioè la linea che passa per i poli zodiacali sul disco della «cresta» (i segni marcati a 90°).

³¹ Le definizioni dello strumento sono sempre diverse, ma non dovrebbe essere confuso con il *triquetrum* di Tolomeo, come hanno fatto alcuni scrivendo degli *Ambasciatori*. La sua storia medievale è inserita nei testi di Franco di Colonia e Bernard di Verdun, ma probabilmente essi derivavano da descrizioni di strumenti del mondo islamico. La definizione successiva a quella di *turketum* (cfr. *turcus* per «turco») sembra provenire proprio da questa credenza.

La linea passa con grande precisione attraverso il limite (non contrassegnato)



¶ Dividire ein ander exempel auff die be-
rürte art/als 81648 in 144. Facit 565.

8 1 6 4 8						
0 5 6 2					5	
0 2					5	
0 1					2 5	
0 0					6 2 5	
0					1 2 5	

144 der teil
> 2 halber
36 vierel
18 achel
9 fuchse
ein

Facit 565 | 000
Bleibt bey der richtend 5 über dem stich
so bedentet ein halbes/ bleibt 25 so bedentet
2/125 bedentet 1/625 bedentet 216 in nachge
hendem exempel 81620 in 144.

8 1 6 2 0						
0 5 6 2					5	
0 5						

Facit 565 1/2



¶ Dividire 1800000 in 144

1800000								
0 1 2 5								
0 0 6 2 5								

Facit 13125



144
> 2
36
18
9
ein

(Figg. 72) Il manuale di aritmetica, dettaglio.

Della fine dell'Ariete e l'inizio del Toro; si tratta di una raffinata allusione al giorno dell'anno. Inoltre, «lo strumento è regolato per una latitudine che è quella di Londra, 51,5°, con una tolleranza di un grado» (North 2005). La stessa conclusione vale seguendo la via opposta: nell'ipotesi che la latitudine fosse stata quella di Londra, il valore sulla scala dell'altezza sarebbe stato esattamente di 6,5°, un dato rilevante e che ci lascia intuire l'arguzia di Holbein, che nuovamente dimostra di voler dipingere la situazione di Londra, e non, per esempio, quella di Roma o di Polisy.

Gli strumenti collocati sul “ripiano astronomico” dello scaffale avevano molto probabilmente una valenza simbolica o spirituale, se non altro per associazioni d'idee e appare impossibile che gli strumenti degli *Ambasciatori* non siano stati riprodotti dal vero, eccezion fatta per i dettagli dei quali si è trattato. L'aiuto che il pittore ricevette (sempre che non avesse una doppia vita e s'intendesse di astronomia) quasi certamente non fu dal punto di vista grafico, piuttosto di natura verbale e matematica.

D'altro canto, per padroneggiare l'arte di rappresentare in prospettiva quasi perfetta degli strumenti molto complessi e finemente graduati, Holbein ricorse a un'apposita attrezzatura con cornici per valutare le proporzioni e adottare il punto di osservazione più opportuno, attraverso le quali l'amico Kratzer guardò prima di lui.

Di fronte al globo, troviamo semiaperto un manuale di aritmetica (*Figg. 72*) commerciale, con una squadra dalla forma inconsueta a separarne le pagine. La pagina visibile permise a W.F. Dickes di identificare in modo corretto il libro nel 1892: si tratta di un manuale di Apianus, del 1527.³² Giacché l'angolo di 27° è molto importante per il piano generale del quadro di Holbein, va precisato che i due risultati interi dei calcoli della pagina in questione vengono dai numeri 81.648 e 1.890.000, entrambi multipli di 27, il primo doppiamente. Gli esempi iniziano con la parola *Dividirt*.

³² APIANUS P. (1527), *Eyn neue unnd wohlgegründte Underweysung aller Kauffmanns Rechnung*, Ingolstadt.

Il liuto (*Fig. 73*) a undici corde con una corda spezzata, a destra sul ripiano inferiore dello scaffale, è una raffigurazione molto accurata di uno strumento che molti a corte suonavano, sia i musicisti sia i cortigiani. Molto prima dell'esecuzione del quadro di Holbein e come già citato qualche capitolo in precedenza, Dürer volle illustrare un metodo per disegnare correttamente la prospettiva prendendo un liuto per modello, ottenendo un risultato molto simile nella forma a quello di Holbein. Egli ci rammentò che la prospettiva dei molti oggetti che volle includere nella sua composizione, richiese non soltanto abilità ma anche un duro lavoro.

L'innario luterano (*Fig. 73*), cioè il libro con la parte del tenore della seconda edizione del *Geistliches Gesangbüchlein* (Piccolo innario) di Johann Walther, del 1525, è aperto in corrispondenza di due canti composti personalmente da Lutero. Come abbiamo già scritto, a sinistra, troviamo il *Kom Heiliger Geyst Herre Gott* che è la versione di Lutero del solenne *Veni Sancte Spiritus*, uno degli inni religiosi più popolari in assoluto. Per qualche motivo, Holbein omise le ultime parole della pagina, un ripetuto «Alleluia», reitmando invece l'ultima parola dell'inno («gesungen»). L'inno di destra, *Mensch wiltu leben seliglich und bei Gott bliben ewiglich*, è l'introduzione di Lutero della sua versione dei dieci comandamenti («Uomo, se tu volessi vivere una buona vita e restare con Dio in eterno...»). Alcuni anni fa, negli anni Novanta, W.B. Squire notò che i due inni venivano da fonti separate. È quindi possibile che Holbein avesse avuto di fronte un'antologia rilegata dei canti, ma è più probabile che il libro dipinto sia stato progettato accuratamente in modo da armonizzarsi con il tema generale del doppio ritratto. Nella fronte a stampa il secondo inno è il XIX, ma nel quadro il numero è attribuito al primo inno; il numero quasi certamente è un'allusione deliberata al periodo pasquale in genere. In questo caso il motivo sarebbe stato che (come all'epoca era noto a qualsiasi persona colta) le regole della Pasqua seguono un ciclo di diciannove



(Fig. 73) Il liuto con la corda spezzata e l'innario luterano, in riferimento alle discordie del periodo religioso, dettaglio.

che concilia con i ritmi del Sole e della Luna, l'anno e il mese. Pertanto, il diciannove sembrerebbe il numero della Pasqua. L'interpretazione appare ancora più convincente se si pensa che la linea Sole-Luna del *torquetum* passa esattamente per l'angolo della "pagina XIX" dell'innario.

Se appare improbabile che Holbein avesse collocato un innario luterano nella composizione senza il consenso dei due soggetti in esso figurati, Dinteville e de Selve, notoriamente cattolici, non è consigliato dare a questo particolare molta importanza, giacché entrambi gli inni, in parte, sono tra i più

diffusi in ambito cristiano tra tutte le confessioni e le sette. Con la stessa superba e meticolosa precisione dello gnomone a stilo dell'orologio poliedrico, l'angolo dei bordi visibili della copertina dell'innario (in questo caso ancor più facile da misurare) è di 27°.

I manufatti dei ripiani superiore e inferiore dello scaffale si riferiscono alle quattro scienze del *quadrivium* insegnate nelle università e di cui abbiamo trattato in precedenza (astronomia, geometria, aritmetica e musica).

Se vogliamo trattare del teschio deformato di questo grande artista, ci sono dei precedenti storici per questa soluzione, che a quanto pare, risalirebbero a Leonardo da Vinci. Essi segnano l'inizio di un'ossessione durevole per l'anamorfosi, realizzata con delle tecniche efficaci passate in rassegna in uno studio pionieristico di Jurgis Baltrušaitis.

Il materiale di questo autore si riferisce a un periodo successivo ed è di scarsa rilevanza per Holbein, ma egli ebbe ugualmente da dire circa gli *Ambasciatori*, il suo significato e quello che egli immaginava essere il suo scopo drammatico. Baltrušaitis giunse a immaginare una situazione intricata, una sorta di «dramma in due atti» in cui, a Polisy, l'osservatore del quadro, deluso per non aver decifrato l'immagine deformata e accingendosi a uscire dalla stanza attraverso una porta a destra del quadro, era indotto dalla curiosità a tornare indietro sui suoi passi, solo per accorgersi di vedere finalmente in modo nitido il teschio, essendo in questo modo stato adottato l'esatto punto di osservazione.

L'autore in questione dette poca importanza alla posizione del giusto punto di osservazione, ma un'impostazione aggiornata del problema è reperibile nello studio di Foister, Roy e Wyld. Il restauro del dipinto da parte della National Gallery fu reso ancora più difficile dalla perdita di pigmento nella zona dell'osso nasale del teschio, ma questo non complicò ulteriormente il problema geometrico. Un quadro importante per capire l'aspetto anamorfico della scena è il ritratto del principe Edoardo, figlio di Enrico VIII e Jane Seymour e futuro re Edoardo VI, eseguito dal pittore olandese Willem Scrots e

ora alla National Portrait Gallery. Nel 1537, Scrots era pittore presso la corte di Maria di Ungheria e nel 1546, tre anni dopo la morte di Holbein, era al servizio di Enrico VIII. Non si sa se abbia mai incontrato l'autore degli *Ambasciatori*.

Lo schema della duplice visione che permette la corretta percezione del teschio, implica un'allusione rilevante al Venerdì Santo. A quanto pare, la distanza del punto di osservazione dalla sommità del cranio (la distanza proiettata sul piano del dipinto) è molto vicina a una iarda, Tudor o imperiale. Scrots scelse per il suo dipinto un numero intero, nel suo caso, due piedi, ma è necessario collocare l'occhio alla giusta distanza dalla parete. Ciò sarebbe più facile se il contorno ellittico del teschio fosse noto con estrema precisione. La sua grandezza dovrebbe collocarsi tra i cinque e i sei pollici, ma potrebbe essere maggiore o minore e da ogni stima possiamo ricavare un valore differente dell'esatta distanza dell'occhio dalla superficie del dipinto. Ecco i risultati di North a riguardo:

Con un'ellisse con un asse minore di 5,8 la distanza di compensazione è 7. Naturalmente gli effetti visivi differiscono lievemente, dando un cranio leggermente più lungo per i valori più alti. Il risultato più soddisfacente sembra essere quello ottenuto con una distanza di compensazione prossima a 6 e un asse minore dell'ellisse uguale a 5. Dal momento che una distanza di 6 si abbina in modo particolarmente felice a una di 36, questa sarà qui accolta come la più probabile soluzione, in particolare poiché produce i risultati più convincenti dal punto di vista percettivo, rispetto a qualunque altra coppia di valori compresa in un ambito di compensazione tra 4 e 10. È un particolare inatteso, e degno di nota, che la distanza verticale del punto di osservazione al di sotto del punto medio (teorico) del bordo destro sia, ancora una volta, pari a 6.³³

³³ NORTH J. D. (2002), "The Ambassador's Secret: Holbein and the World of the Renaissance", New York: Hambledon & London, Revised edition 2005. (tr. it. "IL SEGRETO degli AMBASCIATORI. La nuova interpretazione di uno dei grandi enigmi della pittura", Milano: Rizzoli 2005, tr. di Stefano Galli e tr. note di Enzo Peru, p. 194).

La tecnica utilizzata da Holbein è altamente speculativa, dal momento che non si dispone di alcuna documentazione. Certamente esiste una spiegazione successiva per quanto concerne la rappresentazione deformata degli oggetti. Per esempio, nel 1559, Daniele Barbaro (patriarca di Aquileia e commentatore di Vitruvio), pubblicò a Venezia la *Pratica della prospettiva*, scrivendo di un procedimento che definì una bella e segreta parte della prospettiva. Nella sua descrizione, il procedimento anamorfico aveva due fasi: nella prima, l'immagine doveva essere realizzata come si presenta normalmente, mentre il suo contorno sulla carta andava contrassegnato con una serie di piccolissimi fori; in seguito, fissando la carta perpendicolarmente rispetto alla superficie su cui bisognava dipingere, i raggi del Sole o di una lanterna passavano per i fori delineando l'immagine deformata. Un altro modo di ottenere lo stesso risultato era ricorrendo alla luce del sole o della lanterna o alla carta perforata, ma solo attraverso delle costruzioni geometriche.

È probabile che Holbein abbia utilizzato la stessa tecnica, ma non va dimenticato che Barbaro era soprattutto un gran cultore della geometria e che sostanzialmente egli non ripercorse il metodo di Dürer in senso rovesciato. Molto probabilmente, Holbein dapprima realizzò l'immagine in prospettiva del teschio che voleva mostrare all'osservatore e in seguito la trasferì sul pannello con una delle tecniche consigliate da Dürer, ma applicandola al contrario.

L'aspetto rilevante è che il tema della sofferenza e della morte di Cristo non era per niente una novità per Holbein. In questa sua opera, infine, cosa osserviamo?

Le linee del quadro s'intersecano al centro della tela, proprio nel punto in cui sono disposti gli strumenti astronomici, che sono iscrivibili in un cerchio e in un doppio triangolo, simbolo del sigillo di Salomone, ovvero dell'armonia universale; e si tratta proprio del sigillo raffigurato anche sul pavimento

dell'Abbazia di Westminster, del 1268, che riprende il tema dell'armonia universale. Il teschio anamorfico sul pavimento è collocato secondo un'angolazione di 27° e funziona come un promemoria dell'inclinazione del Sole che in quel preciso istante rappresenterebbe il Golgota, cioè nelle Sacre Scritture, il «luogo del cranio». Infatti, il fulcro del quadro da cui dipartono le linee geometriche che vanno a sostegno di questa lettura iconologica, è proprio il crocifisso posizionato in alto a sinistra, seminascondito dietro la pesante tenda verde (tenda liturgica utilizzata nel Venerdì Santo inglese).

Se si considera che per la Chiesa, Cristo era una figura attribuita al Sole, noteremo l'importanza della linea retta che, partendo dall'occhio sinistro del Cristo crocifisso, passa attraverso dei punti significativi: l'occhio sinistro di Dinteville, Vega nella costellazione della Lira e Deneb in quella del Cigno sul globo. Inoltre, il Sole sul globo all'orizzonte incontra la sommità dell'asticciola dello strumento solare e passa per l'origine (punto zero) della scala del quadrante. Infine, l'angolo di questa linea s'interseca con quella in asse con il cranio, che è di 54 gradi, ovvero il doppio del famoso numero 27. Questo punto d'incontro è anche l'ipotetico punto dal quale l'osservatore guarda la scena. Ventisette è la media degli anni dei nostri ambasciatori: 25 e 29, come fu annotato nel dipinto. Non solo, ma questo numero puro è anche il numero triplo della Trinità. Vega è la stella che si trova nel capo della Lira spesso disegnata (anche da Dürer nel 1515) come volatile. Deneb è la più luminosa del Cigno e le sue stelle formano una croce latina (cosicché nell'«Astroscopium» di Wilhelm Schickard, Cristo è crocifisso su un cigno dal becco in giù e dalle ali aperte).

Nel quadro troviamo altre due linee significative: quella di Apelle, che parte dal filo a piombo dello strumento e divide a metà il quadro incrociando la linea che parte dal crocifisso, passando per il medaglione di San Michele e toccando Roma sul globo. L'interpretazione di North appare davvero stupefacente se pensiamo che egli segnala che i guanti di de Selve siano neri come quelli utilizzati il Venerdì Santo e che sul tappeto turco sia presente un'antica

abbreviazione armena «He», iniziale del nome di Gesù; sappiamo che il liuto dalla corda spezzata, secondo l'iconologia di Andrea Alciati, rappresenterebbe la rottura dell'armonia (avvenuta con la morte di Cristo).

Sul globo terrestre, inoltre, la cattolica Roma si trova proprio in corrispondenza del centro geometrico, mentre Gerusalemme è sull'asse sul quale spunta il pugnale di Dinteville.

Holbein ci ha proiettato davvero in una dimensione originale e ci ha reso partecipi dell'entusiasmante visione del suo appartenere all'epoca del Medioevo, ma rovesciandola, per farci leggere il suo futuro.

LO STRANIERO: [...] c'è un certo grado di inganno; perché se gli artisti dovessero dare le giuste proporzioni alle cose belle che dipingono, le parti superiori, che sono più lontane, apparirebbero sproporzionate rispetto alle inferiori, che sono più vicine; perciò essi rinunciano alle verità nelle loro immagini e creano solo le proporzioni che appaiono belle, trascurando le altre.

PLATONE, *Sofista*, 235-36.

Dunque non fidiamoci solo del verosimile generato dalla pittura, ma andiamo oltre, sino a quel tratto della nostra capacità cognitiva cui somiglia la parte mimetica della poesia, e verifichiamo se sia tratto importante o no... l'arte mimetica, noi diciamo, imita uomini intenti ad azioni forzate o spontanee, e che, per tale condotta, pensano di trovarsi bene, oppure di aver agito male e che, in tutte queste azioni, soffrono o godono... Ora, in tutti questi casi, l'uomo è in accordo <con se stesso>? Oppure, com'era in disaccordo nell'atto visivo e come aveva insieme opinioni opposte sulle stesse cose, così anche nelle azioni è in disaccordo e conflitto con se stesso?

PLATONE, *Resp.* 603b6-d2.



(Fig. 74) Il teschio dal lato destro, dettaglio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BALTRUŠAITIS, JURGIS

1955 *Anamorphoses ou perspectives curieuses*. Paris: Perrin. (*Anamorphoses ou Magie artificielle des effets merveilleux*. Paris: Perrin. 2° ed. rivista 1969); (Tr. it. *Anamorfosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*. Milano: Adelphi 1978). Nuova ed. *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*. Paris: Flammarion 1984; (Tr. it. *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*. Milano: Adelphi 1990).

BASTIANELLI, LUIGI *et. al.*

1772 “Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame dalla prima restaurazione delle nominate belle arti fino ai tempi presenti”. Tomo V. Firenze: Marzi Domenico & C. In Salvini e Grohn 1971.

BAXANDALL, MICHAEL

1964 “Bartholomeus Facius on Painting”. London: Warburg Institute, University of London. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27: 90-107. In Hall 1997: 167.

BOSSHARD, EMIL

1992 “Revealing van Eyck: the Examination of the Thyssen-Bornemisza *Annunciation*”. *Apollo* 136: 4-II. In Hall 1997: 167.

BROOKE, CHRISTOPHER N. L.

1989 *The Medieval Idea of Marriage*. (Tr. it. *Il matrimonio nel Medioevo*. Bologna: il Mulino 1991). In Hall 1997: 159.

DAMISCH, HUBERT

1987 *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion. (Tr. it. *L'origine della prospettiva*. Napoli: Guida 1992).

DHANENS, ELISABETH

1980 *Hubert and Jan van Eyck*. New York: Tabard Press. In Hall 1997.

FERRARI, SIMONE

2002 *Dizionario di arte e architettura*. Milano: Mondadori.

FOUCAULT, MICHEL

1966 *Le damigelle d'honneur*. In *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*. Paris: Gallimard. (Tr. it. *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*. Saggio critico di CANGUILHEM, GEORGES. Milano: Biblioteca universale Rizzoli 1998).

GÁLLEGO S., JULIÁN

1978 *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra.

HALL, EDWIN

1994 *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of the Van Eyck's Double Portrait*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.

LACAN, JACQUES

1964 “Il Seminario – Libro XI – I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi”. Torino: Einaudi 2003.

MATTINGLY, GARRETT

1955 *Renaissance Diplomacy*. London: Courier Dover Publications.

NICERON, JEAN-FRANÇOIS

1638 *La perspective curieuse*. Paris: Pierre Billaine. In *riferimento sitografico*.

NORTH, JOHN D.

2002 *The Ambassador's Secret: Holbein and the World of the Renaissance*. New York: Hambledon & London (2° ed. rivista 2004). (Tr. it. *IL SEGRETO degli AMBASCIATORI. La nuova interpretazione di uno dei grandi enigma della pittura*. Milano: Rizzoli 2005).

NOVA, ALESSANDRO

1997 *Velázquez, Foucault e l'enigma della rappresentazione*. Milano: Saggiatore.

ORTIZ, ANTONIO D. (GÁLLEGO JULIÁN; PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO E.)

1990 *Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y*. Milano: Fabbri.

PAOLI, MARCO

2010 "Jan Van Eyck alla conquista della rosa. Il *Matrimonio Arnolfini* della National Gallery di Londra. Soluzione di un enigma". Lucca: Maria Pacini Fazzi.

PLINIO, Il Vecchio

23-79 d.C. *Naturalis Historia*, 35.81-83. In Hall 1997: 167.

RUSKIN, JOHN

1859 *The Elements of Perspective with Notes on its Theory and Practice*

and on the Proper Shapes of Pictures and Engravings. London: George Allen & Sons 1910. In Nova 1997.

SALVINI ROBERTO, GROHN H. W.

1971 “L’opera pittorica completa di *Holbein il Giovane*”. Milano: Rizzoli Editore.

SAAVEDRA, FAJARDO

1640 *Idea de un Príncipe político cristiano*. Monaco: Nicolao Enrico. (Tr. it. “L’idea de un prencipe politico christiano di Diego Saavedra Fachardo rappresentata in bellissime imprese, quali dimostrano il vero esser politico, con esempi historici, e discorsi morali. Dall’ultima e più copiosa editioe hora trasportata dalla lingua spagnuola”. 4 Voll. Venezia: Per Marco Garzoni 1648). In Nova 1997.

SNYDER, JOEL

1985 “*Las Meninas* and the Mirror of the Prince”. *Critical Inquiry* 11:4. (Tr. it. “*Las Meninas* e lo specchio del principe”). In Nova 1997: 107-155.

SNYDER, JOEL-COHEN, TED

1980 (Winter) “Reflexions on *Las Meninas*: Paradox Lost”. *Critical Inquiry* 7:2. Chicago: University of Chicago Press. (Tr. it. “*Riflessioni su Las Meninas: il paradosso perduto*. Risposta critica”). In Nova, 1997: 49.

STEINBERG, LEO

1981 (Winter) Velázquez’s “*Las Meninas*”. Ottobre 19, pp. 45-54. The MIT Press. (Tr. it. “*Las Meninas* di Velázquez”). In Nova 1997.

WANDER, H. S.

1978 “The Westminster Abbey Sanctuary Pavement”. *Traditio* 34. New

York: Fordham University Press. In *riferimento sitografico*.

RIFERIMENTI SITOGRAFICI

ÁLVAREZ, EDUARDO

2006 “Julián Gállego, un maestro en la crítica de arte”,

<<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/05/20/obituarios/1148096489.html>

>, consultato il 10.11.2012

ARNHEIM, RUDOLF

1954 *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye.*

Berkeley and Los Angeles: University of California Press. (Tr. it. “Arte e Percezione Visiva”. Milano: Feltrinelli 2005, 20° ed.).

<http://books.google.it/books?id=SyTvQ_yXiqAC&printsec=frontcover&q=arnheim&hl=it&sa=X&ei=RQQpUeXCAoKetAbSu4G4BQ&ved=0CD8Q6AEwAg#v=onepage&q=arnheim&f=false>, consultato il 30.01.2013

[*Cultor College*]

<<http://www.cultorweb.com/Arnolfini/ArnolfiniC.html>>, consultato il 18.01.2013

FARBER, ALLEN

In *Cultor College*, <<http://www.cultorweb.com/Holbein/H.html>>, consultato il 02.02.2013

FORTUNATI VITA, LAMBERTI ELENA

2001 (eds.) “IL SENSO CRITICO: Saggi di Ford Madox Ford”. Firenze: ALINEA. [E-book],

<<http://books.google.it/books?id=Dq82YMHbRfIC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>>, consultato il 10.01.2013

GARCÍA, WILFREDO R.

2006 “D. Julián Gallego Serrano”,

<[http://xn--](http://xn--archivospaoldearte53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/15/15)

[archivospaoldearte53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/15/15](http://xn--archivospaoldearte53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/15/15)>,

consultato il 10.11.2012

MOLHO, ANTHONY

2006 “Firenze nel Quattrocento. Vol. I. Politica e fiscalità”. Roma: EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA. [E-book],

<<http://books.google.it/books?id=zqHhrawgNB4C&printsec=frontcover&dq=molho+firenze+nel+quattrocento&hl=it&sa=X&ei=ldooUYSuKdGOswbq5oC4Cw&ved=0CDAQ6wEwAA>>, consultato il 15.12.2012

PANAGIA, DAVIDE

2006 *The Poetics of* POLITICAL THINKING. Durham (NC): Duke University Press. [E-book],

<<http://books.google.it/books?id=5lou5skWgwsC&printsec=frontcover&dq=panagia+davide&hl=it&sa=X&ei=cQMpUbr0JondsgaqpYHwBQ&ved=0CDUQ6AEwAQ#v=onepage&q=panagia%20davide&f=false>>, consultato il 22.01.2013

PANOFSKY, ERWIN

1934 **Jan van Eyck's Arnolfini Portrait.** *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 64, No. 372 (Mar., 1934), 117-119+122-127. [PDF],

<<http://www.ithaca.edu/faculty/wells/201/set3/panofsky1.pdf>>, consultato il 13.12.2012

RENNIS, FRANCESCA

Las meninas ovvero «testimonianza autobiografica di una finzione»,
<<http://con-fusioni.jimdo.com/filosofia-e-scienze-umane/las-meninas-ovvero-testimonianza-autobiografica-di-una-finzione/>>, consultato il
13.11.2012

SETTIS, SALVATORE

13 gennaio 2013 *Scusate, chi di voi è Matteo?* (GENOVA / LEZIONI
D'AUTORE), il Sole 24 Ore. [PDF],
<<http://rassegnastampa.unipi.it/rassegna/archivio/2013/01/14SB21326.PDF>
>, consultato il 15.01.2013

SPINICCI, PAOLO

1999 **La filosofia nelle immagini: Las Meninas di Velázquez e il
concetto di raffigurazione** (Seminario di filosofia dell'immagine),
<http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/meninas.htm>,
consultato il 13.11.2012

SUÁREZ Q., DIEGO

2006 “**A Julián Gállego Serrano, in memoriam**”,
<<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0606110007A/31129>>, consultato il 10.11.2012

VIGNOLA, BIANCA

a.a. 2009-2010 **LAS MENINAS: VISIONE, PUNTO DI VISTA,
IMMAGINE ANTROPOLOGIA DELL'ARTE E DELLE
RAPPRESENTAZIONI**. [PDF],
<<http://arlian.media.unisi.it/DOCUMENTI/meninas-VIGNOLA.pdf>>,
consultato il 13.11.2012

VOZZA, MARCO

1999 “Le forme del visibile. Filosofia e pittura da Cézanne a Bacon”.
Bologna: Pendragon. [E-book],

<http://books.google.it/books?id=NP60EErmrX4C&printsec=frontcover&hl=it&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>,

WEALE, JAMES CYRIL M.

1912 “Van Eyck. Masterpieces in colour”, ed. T.L. Hare, London: T. C. &
E. C. JACK, NEW YORK: FREDERICK A. STOKES CO. **The Project
Gutenberg e-Book, Van Eyck, by James Cyril M. Weale.** [Open Library],

<www.archive.org/stream/vaneyckocad00wealuoft#page/n9/mode/2up>,

consultato il 13.12.2012

APPENDICE:

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI.

(FIG. 1) JULIÁN GÁLLEGO (FOTO: ANTONIO PASTOR. WWW.ELMUNDO.ES).	105
(FIG. 2) DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ (AUTORITRATTO, GALLERIA DEGLI UFFIZI – FIRENZE, 1643). (WWW.BIOGRAFIEONLINE.IT).....	106
(FIG. 3) LAS MENINAS ESPOSTO (WWW.PHOTOREE.COM).....	116
(FIG. 4) LAS MENINAS (WWW.THEMASTERPIECECARDS.COM).	119
(FIG. 5) L'INFANTA MARGARITA, DETTAGLIO (WWW.WIKIPEDIA.ORG).....	120
(FIG. 6) DIEGO VELÁZQUEZ, DETTAGLIO (WWW.WIKIPEDIA.ORG).....	123
(FIG. 7) JOSÉ NIETO VELÁZQUEZ, DETTAGLIO (WWW.WIKIPEDIA.ORG). ..	124
(FIG. 8) LO SPECCHIO CON LA COPPIA REGALE, DETTAGLIO (WWW.FLICKR.COM).....	127
(FIG. 9) LA PROSPETTIVA DI LAS MENINAS PER SNYDER E COHEN (WWW.FLICKRIVER.COM).	129
(FIG. 10) VENERE ALLO SPECCHIO (VELÁZQUEZ, NATIONAL GALLERY – LONDRA, 1648). (WWW.ARTBIBLE.INFO).	135
(FIG. 11) DONNA ALLO SPECCHIO (TER BOCH, RIJKSMUSEUM – AMSTERDAM, 1650. WWW.WIKIPEDIA.ORG).	136
(FIG. 12) CAMBIAVALUTE CON LA MOGLIE (METSYS, LOUVRE – PARIGI, 1514. WWW.STORIAINRETE.COM).....	139
(FIG. 13) UOMO CON IL TURBANTE (PROBABILE AUTORITRATTO DI JAN VAN EYCK. NATIONAL GALLERY – LONDRA, 1433. WWW.PREDELLA.ARTE.UNIPI.IT).	147
(FIG. 14) MADONNA DEL CANCELLIERE ROLIN (LOUVRE – PARIGI, 1435. WWW.ARTSY.NET).	152
(FIG. 15) RITRATTO DEI CONIUGI ARNOLFINI (NATIONAL GALLERY – LONDRA, 1434. WWW.ACTIVERESISTANCE.CO.UK).....	155

(FIG. 16) CROCIFISSIONE E GIUDIZIO FINALE (METROPOLITAN MUSEUM DI NEW YORK, 1430. WWW.IT.WAHOOART.COM).	157
(FIG. 17) POLITTICO DELL'AGNELLO MISTICO DI GAND (CATTEDRALE DI SAN BAVONE – GAND, 1432. WWW.WIKIPEDIA.ORG).	158
(FIG. 18) MADONNA DI INCE HALL (NATIONAL GALLERY OF VICTORIA – MELBOURNE, 1433. WWW.PREDELLA.ARTE.UNIPI.IT).	160
(FIG. 19) MADONNA DI LUCCA (STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT – FRANCOFORTE SUL MENO, 1436. WWW.SALONEDEGLIARTISTI.IT).	161
(FIG. 10) RITRATTO DEI CONIUGI ARNOLFINI (NATIONAL GALLERY – LONDRA, 1434. WWW.WIKIPEDIA.ORG).	162
(FIG. 21) JOHANNES DE EYCK FUT HIC, DETTAGLIO (E. HALL).	164
(FIG. 22) LO SPECCHIO CONVESSO, DETTAGLIO. (WWW.LOSCHERMO.IT).	165
(FIG. 23) IL CAGNOLINO, DETTAGLIO. (WWW.LOSCHERMO.IT).	167
(FIG. 24) IL CANDELIERE, DETTAGLIO. (WWW.WIKIPEDIA.ORG).	169
(FIG. 25) SPAZZOLA E SCULTURA LIGNEA, DETTAGLIO. (WWW.LOSCHERMO.IT).	170
(FIG. 26) ZOCCOLI DELL'UOMO, DETTAGLIO. (WWW.WIKIPEDIA.ORG).	171
(FIG. 27) LE ARANCE, DETTAGLIO. (WWW.LOSCHERMO.IT).	172
(FIG. 28) ALBERO DI CILIEGIE, DETTAGLIO. (WWW.GINACOLLIA.COM).	172
(FIG. 29) GLI ZOCCOLI DELLA DONNA E IL TAPPETO, DETTAGLIO. (WWW.WIKIPEDIA.ORG).	173
(FIG. 30) FRAMMENTO DI UN SARCOFAGO ROMANO (PALAZZO GIUSTINIANI – ROMA, 200 CA. PIETRO SANTI BARTOLI, ADMIRANDA ROMANARUM ANTIQUITATUM AC VETERIS SCULPTURAE VESTIGIA, ROMA, 1653). (WWW.PUBLISHING.CDLIB.ORG).	177
(FIG. 31) IL MATRIMONIO DI DAVIDE E MIKAL (SALTERIO INGLESE, 1310). (WWW.PUBLISHING.CDLIB.ORG).	185
(FIG. 32) PALA MERODE, DETTAGLIO ANNUNCIAZIONE. (ROBERT CAMPIN, THE CLOISTERS – NEW YORK, 1428). (WWW.ARTBIBLE.INFO).	192
(FIG. 33) SANTA CATERINA, DETTAGLIO DEL PANNELLO DESTRO DEL TRITTICO DI DRESDA (VAN EYCK, GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER – DRESDA, 1437). (WWW.PUBLISHING.CDLIB.ORG).	198

(FIG. 34) SPOSALIZIO DELLA VERGINE (ISRAEL VAN MECKENEM, NATIONAL GALLERY OF ART – WASHINGTON D.C., 1490-1500). (WWW.PUBLISHING.CDLIB.ORG).....	200
(FIG. 35) ARSENALE BOCCACCIO (3.6), FOL. 116R. (WWW.PUBLISHING.CDLIB.ORG).....	202
(FIG. 36) IL SACRAMENTO DEL MATRIMONIO. L'ART DE BIEN VIVRE, PARIGI, 1492, VELLUM EXEMPLAR. THE HUNTINGTON LIBRARY – SAN MARINO (CALIFORNIA). (E. HALL).....	206
(FIG. 37) INCISIONE SU LEGNO, PAGINA SINGOLA. (HANS PAUR, 1475 CA., STAATLICHE GRAPHISCHE SAMMLUNG – MONACO). (WWW.PUBLISHING.CDLIB.ORG).....	211
(FIG. 38) RITRATTO DI JAN DE LEEUW (VAN EYCK, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM – VIENNA, 1436). (WWW.IT.WAHOOART.COM).....	212
(FIG. 39) RIFLETTOGRAFIA, DETTAGLIO DEL “PENTIMENTO” DI VAN EYCK.	218
(FIG. 40) AUTORITRATTO DI HANS HOLBEIN IL GIOVANE (GALLERIA DEGLI UFFIZI – FIRENZE, 1542 CA.). (WWW.WIKIPEDIA.ORG).....	223
(FIG. 41) DITTICO DEI CONIUGI MEYER: IL BORGOMASTRO JAKOB MEYER HASEN E DOROTHEA ANNENGIESSER (ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG – BASILEA, 1516). (WWW.FRAMMENTIARTE.IT)..	228
(FIG. 42) RITRATTO DI ERASMO DA ROTTERDAM (LOUVRE – PARIGI, 1523). (WWW.FRAMMENTIARTE.IT).....	230
(FIG. 43) RITRATTO DI TOMMASO MORO (FRICK COLLECTION – NEW YORK, N. Y, 1527). (WWW.FRAMMENTIARTE.IT).	232
(FIG. 44) CRISTO NEL SEPOLCRO (ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG – BASILEA, 1522). (WWW.BLOGSPOT.COM).	233
(FIG. 45) MADONNA DEL BORGOMASTRO MEYER (DARMSTADT, POI FRANCOFORTE SUL MENO, 1529). (WWW.FRAMMENTIARTE.IT).....	235
(FIG. 46) MORTE E L'IMPERATORE, DA “LA DANZA DELLA MORTE” (HOLBEIN, INCISIONE DI HANS LUTZELBURGER, 1538). (WWW.MYCOLLECTION.IT).....	237
(FIG. 47) GLI AMBASCIATORI ESPOSTO (NATIONAL GALLERY – LONDRA, 1533). (WWW.SUITE101.COM).	241
(FIG. 48) GLI AMBASCIATORI JEAN DE DINTEVILLE E GEORGES DE SELVE (WWW.WORDPRESS.COM).....	242

(FIG. 49) JEAN DE DINTEVILLE, DETTAGLIO.	244
(FIG. 50) GEORGES DE SELVE, DETTAGLIO.	246
(FIG. 51) IL PAVIMENTO DELL' ABBAZIA DI WESTMINSTER (WWW.CULTORWEB.COM).....	249
(FIG. 52) PAVIMENTO E PIEDE DI DINTEVILLE, DETTAGLIO.....	250
(FIG. 53) VOLTA DELLA STANZA DELLA SEGNAURA (SANZIO RAFFAELLO, 1508-1511). (WWW.WIKIMEDIA.ORG).	251
(FIG. 54) IL TORQUETUM, DETTAGLIO.	253
(FIG. 55) IL RITRATTO DI NIKOLAUS KRATZER (LOUVRE – PARIGI, 1528). (WWW.WGA.HU).....	254
(FIG. 56) SFERA ARMILLARE (ASTROLABIO SFERICO), DETTAGLIO (WWW.CULTORWEB.COM).....	257
(FIG. 57) IL MAPPAMONDO (WWW.NIKOLASSCHILLER.COM).....	258
(FIG. 58) INGRANDIMENTO DEL MAPPAMONDO CON L'INDICAZIONE “POLICY” (WWW.CULTORWEB.COM).....	259
(FIG. 59) GLI STRUMENTI DEL RIPIANO SUPERIORE, DETTAGLIO.....	261
(FIG. 60) IL RIPIANO INFERIORE, DETTAGLIO.	263
(FIG. 61) IL TESCHIO, DETTAGLIO.....	264
(FIG. 62) IL CROCIFISSO, DETTAGLIO. (WWW.CULTORWEB.COM).	267
(FIG. 63) ANAMORFOSI DI UNA TESTA E DI UN OCCHIO DAL CODICE ATLANTICO DI LEONARDO DA VINCI (1515). (WWW.ARCHIVIOMACMAT.UNIMORE.IT).....	271
(FIG. 64) SPORTELLLO E PROSPETTOGRAFO A TRE FILI DI A. DÜRER (1525). (WWW.ARCHIVIOMACMAT.UNIMORE.IT).....	273
(FIG. 65) SCHEMA PER PROSPETTIVA ANAMORFICA (WWW.ARCHIVIOMACMAT.UNIMORE.IT).....	277
(FIG. 66) RITRATTO DI NIKOLAUS KRATZER, DETTAGLIO.	283
(FIG. 67) OROLOGIO SOLARE MULTIPLO SU PIANI INCLINATI HOLBEINIANO (WWW.CULTORWEB.COM).....	284
(FIG. 68) IL VESCOVO DE SELVE, DETTAGLIO.	291

(FIG. 69) SFERA ARMILLARE (ASTROLABIO SFERICO), DETTAGLIO. (WWW.JOHNCOULTHART.COM).	295
(FIG. 70) DISEGNO DI UN OROLOGIO SOLARE DI HOLBEIN (THE BRITISH MUSEUM – LONDRA, 1532-1543). (WWW.BRITISHMUSEUM.ORG).	297
(FIG. 71) GLI STRUMENTI DEL RIPIANO SUPERIORE, DA SINISTRA A DESTRA: IL CILINDRO PORTATILE (“OROLOGIO DEL PASTORE”), UN “HORARIUM BILIMBATUM” O A DOPPIA SCALA, UN “CILINOMETRO” (IL QUADRANTE CON LE LINEE ORARIE RETTE), L’OROLOGIO SOLARE MULTIPLO, LA BIBBIA CON L’ISCRIZIONE DELL’ETÀ, IL TORQUETUM E IL TAPPETO ANATOLICO A MOTIVI GEOMETRICI (ORA CHIAMATO HOLBEIN, IN SUO ONORE). (WWW.ONTHETUDORTAIL.COM).	299
(FIG. 72) IL MANUALE DI ARITMETICA, DETTAGLIO. (WWW.EMPLOYEES.ONEONTA.EDU).	306
(FIG. 73) IL LIUTO CON LA CORDA SPEZZATA E L’INNARIO LUTERANO, IN RIFERIMENTO ALLE DISCORDIE DEL PERIODO RELIGIOSO, DETTAGLIO. (WWW.LUCAPICCIONI.COM).	309
(FIG. 74) IL TESCHIO DAL LATO DESTRO, DETTAGLIO (WWW.FORUMCOMMUNITY.NET).	315